MEISSNER: DAS KÜNSTLERBUCH

UHDE

EINE MARK



FRITZ VON UHDE

Das Künstlerbuch

EINE KLEINE
AUSGEWÄHLTE REIHE VON
KÜNSTLERMONOGRAPHIEEN

VON

Franz Hermann Meissner

BAND V

FRITZ VON UHDE

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

FRITZ VON UHDE

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

VIERTES TAUSEND



1900
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG





Selbstbildnis.



FRITZ VON UHDE.

Jahrtausende hindurch hat die Kunst nahezu alle ihre Ideenkreise dem Götterglauben der Völker entnommen. Das Götteridol war das erste Kunstwerk der Urstämme, wie es scheint; es ist noch heute das Hauptkunstwerk der meisten wilden Stämme in den fremden Weltteilen. Priesterlich war die Kunst vorwiegend bei den alten, in aufgeklärter Barbarei lebenden Völkern, — in Assyrien, Persien, Phönikien, im geheimnisvollen Lande der Pharaonen. Die spärlichen Reste keltischer, germanischer, slavischer Vorzeit sind uns heute wichtige Quellen für die Ergründung der Götterlehre dieser Völker. Von den Anfängen der nachantiken Kunst in Westeuropa reden wir nur als vom frühchristlichen Stil, der mystisch-ernst und gottergriffen aus den Katakomben zu uns spricht und in der byzantinischen Epoche zu einem düsteren Geheimnis sich wandelte. Das romanische wie gothische Zeitalter schliesslich haben die Schönheit ihrer Formen in ihren besten Schöpfungen nicht anders als ein Opfer an den christlichen Glauben auffassen können, dessen Himmels-

sehnsucht die Gothik ja mit ihren Türmen, Fialen, nach oben strebendem Linienwerk in vollkommener Weise verkörpert hat. — Nur einer der grossen Kunststile der Vergangenheit hat diesen Rahmen der Gottesverehrung zu durchbrechen vermocht: die Antike, deren Götterlehre wie keine zweite in diesem hohen Grade nur Idealisierung daseins- und formenschönheitsfrohen Menschentums war und damit nur ein loses Band um das künstlerische Schaffen der Zeit legte. — Mehrere Jahrtausende hindurch steht die Kunst also im Wesentlichen unter dem Bann der Religion; erst an der Schwelle der Neuzeit beginnt sie sich allmählich davon zu lösen.

Wie seltsam diese Erscheinung auf den ersten Blick auch anmutet, so natürlich ist sie doch. Dem Vorfahren der Neuzeit ist die Glaubenswelt Alles; sie ist ihm Lebenshalt, Gemütsbefriedigung, Zukunftslohn; in ihr verkörpert sich ihm Moral, Wissenschaft, Poesie schlechthin; in den frühsten Zeiten ist sie ihm lange fast der einzige geistige Besitz. Die Kunst als menschliche Fähigkeit und Drang, die Welterscheinungen im freien Spiel der Formen in höherer Vollkommenheit und in vertiefter Auffassung wiederzugeben, hat kein anderes Ideal als das religiöse, weil es das höchste, umfassendste, in einfacher Kultur sogar fast das einzige ist. Kunst und Religion sind auf das Natürlichste verbunden; in ihnen verkörpert sich Jahrtausende hindurch die edelste und schönste Seite des Menschengeschlechts, die in der Ueberwindung der bestialischen Grundtriebe besteht.

Freilich fehlt diesem schönen Bilde von einer Kunst, die in höchster Begeisterung der Gottheit dient und den schmachtenden Völkern ihre Himmelsträume verkörpert, die finstere Schattenseite nicht. Keine körperliche Gewalt über Mann und Volk ist so stark und bedingungslos als die seelische. Das hat die Priesterkaste, in deren Händen überall die Gottesverehrung lag, zu allen Zeiten erkannt. Mag der einfache Diener der Kirche am Altar in tiefer Ergriffenheit und Hingebung seines herrlichen Amtes walten, so ist er doch nicht frei. Ein Oberpriester sitzt hinter ihm, dessen Augen über das andachtsvolle Volk schweifen und dessen Gedanken sinnen, wie er die ergriffenen Seelen dem Gesellschaftsinteresse dienstbar machen kann. Und wieder ein Höherer sitzt über dem Oberen, der in den Zeiten, da der reine Grundton verloren ist, nur an seine und der Kirche Macht denkt. Das ist Weltlauf und Menschenschwäche. Von ihr kommt Zwiespalt und Verderb in das ursprüngliche freie Verhältnis von Religion und Kunst. An die Kunst in der Antike hat man sich so offen und ungescheut wie später nicht gewagt, aber es läuft auf das Gleiche hinaus, dass Sokrates den Giftbecher leeren musste. Und die Bilderstürme in Byzanz und dem germanischen Westeuropa, die Heldenthaten der italienischen und spanischen Inquisition sind unvergessliche Schandmale vom Fanatismus verderbten Priestertums, das die Kunst zu knebeln versuchte. Konnte doch noch in den Frühlingstagen der Neuzeit der berüchtigte litterarische Bandit Aretino in einem bekannten Brief Michelagniolo mit einer An-

zeige wegen seiner sixtinischen Darstellungen drohen! Und wenige Jahrzehnte später ward der gefeierte Maler der prächtigen Lagunenstadt, Veronese, in allem Ernst vor das geistliche Tribunal gefordert, um sich wegen allzu weltlichen Beiwerks in seinem Gastmahl des Simon für das Refektorium von S. Giovanni e Paolo zu verantworten. Freilich brauchte weder Michelagniolo noch Veronese mehr zu zittern. Eine neue Zeit der Befreiung war für die Kunst schon hereingebrochen. Eine Gewaltthat wie in früheren Zeiten hätte die Priesterkaste nicht mehr wagen dürfen. — —

* * *

Die geistige Neugeburt der Völker um 1500 hat den Rahmen der Religion von der Kunst zu lösen begonnen. Die religiöse und die profane Darstellung trennen sich fortab immer entschiedener. Das Geschichtsstück, — das Sittenbild, — das Bildnis, — die Landschaft werden allmählich eigene Gebiete. Bald giebt es Künstler, die nie einen heiligen Stoff dargestellt haben, was vordem unmöglich war.

Dieser so interessante als wichtige Vorgang hat tiefe Ursachen. Der Verfall der römischen Hierarchie in geistiger Hinsicht steht darin obenan; sie bot der anwachsenden Kunst keine seelische Erhebung mehr. — Einflussreicher noch war die humanistische Bewegung im 15. Jahrhundert. Das Erscheinen griechischer Redner, Schöngeister, Lehrer in Italien, nachdem sie vor den andringenden Türken aus Byzanz geflohen waren, — das zum Teil von ihnen neu erweckte Interesse an den reichen antiken Bauwerktrümmern, —

die zahlreichen Bildwerkfunde um 1500 erweitern die Ideenkreise der Zeit in grossem Umfang; sie öffnen den Blick in eine nahezu neue Welt, die eine unerreichte Profankunst geschaffen hat. — Die dritte und nicht minder wichtige Ursache für diese Scheidung war eine sozialwirtschaftliche. Die politisch-feudale Entwickelung kommt in Italien wie in Deutschland zum Stehen. Nach jahrhundertelangen Kämpfen der Zünfte und der Städte gegen die Ritterschaft kommt das frische, unverbrauchte, saftstrotzende Bürgertum zur Geltung, dem die Entdeckung Amerikas weite Gesichtspunkte für seine Berufe des Handels und Gewerbes giebt. Es wird bald reich genug, die bis dahin im Wesen noch immer kirchliche Gelehrsamkeit an sich zu reissen. Seine Machtmittel und seine steigende Bildung bemächtigen sich auch der Kunst und drücken ihr einen Stil bürgerlich-genügsamer Sinnenfreude an der Erscheinungswelt auf.

War die Überlieferung von anderthalb Jahrtausenden auch stark genug, in den nächsten Jahrhunderten noch so bedeutende Vertreter eines höfisch- oder klerikalreligiösen Stils wie Rubens, van Dyck, Murillo, Tiepolo hervorzurufen und einen Cornelius nachdem, — — so hiessen die neuen Männer der neuen Zeit kraftvoll gewordenen Bürgertums seit 1500 doch Dürer, Holbein, Cranach, Rembrandt. Es sind die Meister des bürgerlichen Stils in der Kunst, — die wirklichkeitsfrohen Apostel, — die Uebersetzer der christlichen Legende in den Daseinskreis des Städtertums. — —

* * *

In diesem siegreichen Vorstoss des bürgerlichen Städtertums um 1500 in die dem Staat, dem Adel, der Kirche bisher vorbehaltenen Kulturarbeitsgebiete offenbart sich eines der interessantesten Entwickelungsgesetze. Unter den Ständen der Gesellschaft drückt immer die frischeste, am wenigsten verbrauchte, einer opferwilligen Begeisterung fähige und in den gemeinsamen Interessen aufgehende Kaste der Kulturarbeit der Zeit ihr Zeichen auf. Das zeigt das Reformationszeitalter und die Blütezeit der Niederlande ganz deutlich. Und die Gegenprobe versagt nicht. Als in Deutschland das in die Höhe gekommene Bürgertum unter ungünstigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen infolge der Nachwehen des dreissigjährigen Kriegs in seiner Entwickelung gehemmt ward und sich in langer Erstarrung damit begnügen musste, die Geister im philosophischen Denken zu klären und das vom Bürgertum unzertrennliche Rechtsbewusstsein von einer Gleichheit aller Stände vor dem Gesetz zu entwickeln, gab Staat und Kirche in der Kunst wieder den Ton an.

Erst die wüste Orgie der französischen Revolution von 1790 rüttelte die Geister in ganz Europa auf. Auf ihr, auf Voltaire und Rousseau baut sich der weltbürgerliche Klassizismus von Weimar auf, — er eröffnet in der Betrachtung des Reinmenschlichen weite Gesichtspunkte. Der Darwinismus mit seinem Thatsachen- und Entwickelungssinn, — Naturwissenschaft und Technik in unerhörtem Aufschwung bedingen eine gewaltige wirtschaftliche Entwickelung, in der das Bürgertum zum zweiten Male in den Zeitgrenzen der

Neuzeit die ausschlaggebende Rolle spielt. Nur mit dem Unterschied, dass es nicht mehr dem Staat misstrauisch gegenübersteht wie einst, sondern jetzt in engster Verbindung mit ihm eine seiner Hauptgrundlagen bildet. In dieser Eigenschaft hat es die Kraft-



Die klugen Hunde.
(Nach einer Photographie von Goupil, Paris.)

probe von 1870 glänzend bestanden, — hat es in Menzel, Böcklin, Defregger, Knaus, Gebhardt eine neue bürgerliche Kunst von starkem Thatsachensinn, neuartigem Naturgefühl, virtuoser Vollendung hervorgerufen, unter deren Eindruck die Gegenwart noch weithin steht. Der Vergleich mit dem Reformationszeitalter drängt

sich vielfach auf. Und doch ist ein grosser Unterschied. Die Naturwissenschaft mit ihren Erfahrungsgrundsätzen ist spekulativem Denken und mystischer Empfindung nicht sehr günstig. Der einzige Mystiker unter diesen Künstlern, Böcklin, ist ein Heide; der religiöse Darsteller dagegen unter ihnen, Gebhardt, — nach Cornelius der bedeutendste Künstler des Gebiets im 19ten Jahrhundert, — kommt als virtuoser Maler, nicht aber als Denker zur Geltung.

* * *

Die Jahrzehnte von 1860—80 bedeuten ungefähr den Höhepunkt dieses neuen bürgerlichen Stils in der Kunst. Dann drängen die besten Kräfte der bürger lichen Kreise weiter. Reichtum, Bildung, Gemeinsamkeitsgefühl mit dem modernen Staat, vom rasch entwickelten Verkehr unendlich erweiterte Gesichtspunkte erzeugen einen neuen Idealismus, bei dem geläutertes philosophisches Denken, Einsicht in die Gesellschaftsfragen und in die grossen Menschheitsprobleme weiterhin, neue Natur- und Geschichtserkenntnis Pathe stehen. Max Klinger und Hermann Prell sind hier die beiden bezeichnenden Namen für das Geschlecht um 1900 in dieser neuen bürgerlich-aristokratischen Färbung. — — —

— — — Aber unter dieser glänzenden Oberfläche des zu Tage liegenden Wachstums der Zeit hat sich in der Tiefe inzwischen eine lange kaum beachtete, mitunter seltsam, manchmal sogar unheimlich aufleuchtende Neubildung vollzogen. Die bürgerliche Gesellschaft von 1870 beruht nicht mehr wie diejenige

von 1517 auf dem Kleinhandwerk. Der Grossbetrieb ist an dessen Stelle getreten und hat die wirtschaftliche Lage von Grund aus verändert. Sie hat einen neuen Stand geschaffen. Der Handwerksgeselle, Tagelöhner, Gehilfe ist zum Arbeiter geworden. Der alte patriarchalische Grundsatz des familiären Hausbetriebs ist verdrängt, — im Grossbetrieb steht der Fabrikbesitzer als Unternehmer seinen zahlreichen Arbeitern fremd gegenüber. Die Unterschiede der dienenden Stände sind verwischt; als eine geschlossene, gegliederte, von Klassenbewusstsein erfüllte Kaste steht der an Zahl die Mehrheit des Volkes bildende Arbeiterstand den bürgerlichen Klassen mit Forderungen und Feindseligkeit gegenüber. Man wird lebhaft an die Sklavenbewegung im alten Rom und die Bauernbewegung in Deutschland zur Reformationszeit erinnert. Durch diese rohen, frischen, kräftigen, blind an die Gemeinsamkeitsinteressen glaubenden Massen hat die allgemeine wirtschaftliche Lage eine ganz bestimmte Gesichtsprägung erhalten, die ängstlichen und in der Geschichte nicht bewanderten Gemütern viel unnütze Sorge bereitet, obgleich der Staat in rühmenswerter Klugheit in diesem Fall längst die richtige Bahn einer fürsorgenden, der Bewegung die Spitze abstumpfenden Gesetzgebung beschritten hat. Die Arbeiterfrage ist in wirtschaftlicher Hinsicht die wichtigste in der Gegenwart. In der Politik, der Volkswirtschaftlehre, in der Idealwissenschaft macht sie sich immer stärker fühlbar; sie hat in der Frage der Religionsgemeinschaft einschneidende Erscheinungen gezeitigt; sie spielt heute in

Alles hinein, was die Öffentlichkeit betrifft, und kein ernster Kopf kommt um eine Betrachtung derselben, um eine Erörterung der Lebensfähigkeit ihrer einzelnen Grundsätze herum. — — —

— — — Wäre unsere Kunst irgendwie ernst zu nehmen, schliche sie sich scheu herum um diese gewaltige Erscheinung? Das Gesetz, nach welchem erfahrungsgemäss die frischesten Stände ihr Siegel in die Kunst drücken, kommt auch hier zur Geltung: es giebt seit 1880 eine soziale Kunstrichtung, in der sich Erscheinung, Lebenstrieb, Schicksal dieser Arbeitermassen spiegelt. Klinger hat wenigstens in einer Jugendperiode diese den oberen Kreisen fremd gewesene Welt unter hochsinnigen Gesichtspunkten eines die Menschheit anklagenden Apostels behandelt, — Fritz von Uhde hat als bedeutendster der sozialen Künstler seine Lebensaufgabe an diesen Vorwurf gesetzt. — —

* * *

Die bürgerliche Kunst von 1870, das Schaffen eines Menzel, Knaus, Defregger, Gebhardt stand wie das Bürgertum selbst auf einer alten Ueberlieferung. Sie war nur das Vollkommnere, Zeitgemässere, Verfeinerte gegenüber dem Werk ihrer Vorgänger. Der soziale Naturalismus von 1880 hingegen war in wichtigen Punkten vor ganz neue Probleme gestellt. Naturwissenschaft und Technik hatten wie Scheidewasser aus den Gehirnen die Freude der Altvordern an philosophischer, aesthetischer, theologischer Dialektik hinweggeätzt; Physik mit Optik und Mechanik, Chemie hatten das Sehen der Natur ungleich schärfer ausgebildet;

der Amerikanismus im wirtschaftlichen Leben die Nerven empfindlicher und empfänglicher für die Aussenwelt gemacht. Luft und Licht in ihrer intimen Beschaffenheit und Abstufung und ihrer Wirkung auf die Gestalt, die Farbenschwingung in ihrem winzigen Leben, die Bewegung des Lebewesens in ihrem wahren, von der Photographie nachgeprüften Verlauf und in ihrem Eindruck auf den Betrachter wurden durch diese naturalistische Richtung unter neue Gesichtspunkte gestellt und in langen Versuchen unter dem Schlagwort der Hell- und Freilichtmalerei, des Impressionismus zu lösen versucht. Diese Entwickelung scheint heute im Wesentlichen abgeschlossen; sie hat erzieherisch sehr stark eingewirkt; keiner von den ernsteren jungen Künstlern ist unbeeinflusst von ihr. Eine Reihe sehr tüchtiger Werke sind in ihr entstanden, ohne dass der Stil an sich gewaltige Schöpfungen hervorgerufen hat. Handelt es sich hierbei doch nur um die virtuosen Hilfsmittel der Kunst, die auch in höchster Vollendung noch kein Kunstwerk erzeugen, wie andererseits einer bedeutenden Kunst die denkbar einfachsten Mittel zum Leben verhelfen können; bei Thoma haben wir es schon betrachtet.

Der Gegenstand für diese neue naturalistische Ausdrucksweise war die Erscheinungswelt in gesteigerter Unmittelbarkeit; im Besonderen war es der neue, vierte Stand des Arbeiters auf dem Lande und in den Städten. Diese neue, aus den Kellerwohnungen und Hinterhäusern, aus den Aussenvierteln der grossen Bevölkerungsmittel punkte auftauchende Menschenwelt war freilich bei

ihrem feindseligen Misstrauen gegen die oberen Stände schwer zugänglich. Von der altmünchener, altberliner, altdüsseldorfer Idyllik war bei ihnen nichts zu spüren; kein Frohsinn sprach aus diesen müden, verdrossenen Mienen bei der stumpf vollbrachten Arbeit; keine



Das Familienkonzert.
(Nach einer Radirung im Verlage von J. Aumuller, München.)

Lieder schienen von diesen verkniffenen Lippen in den Mussestunden zu hallen. Man hörte oder sah sie nur erregt bei Ausständen, politischen Versammlungen, Katastrophen aller Art; ein düsteres Pygmäengeschlecht tauchte hier unheimlich auf. Fast alle sozialen Darsteller des Naturalismus sind über diese gleichsam

animalische Aussenseite des Arbeiterstandes nicht hinweggekommen; die Kluft zwischen den oberen und dem vierten Stande war zu gross; nur Wenigen ist es im Kleinen gelungen, die Seele in diesen Menschen zu fassen, — nur einem einzigen Künstler aber, den Stand, seine Bewegung, seine Art mit einem für das Geschichtliche geschulten und geschärften Blick zu erkennen.

Aber erst der grosse Gedanke und die lebendige Seele macht das Kunstwerk aus. Erst wo aus der Erscheinung ihre Gesetze und ihr Zusammenklang mit dem Allgemein-Menschlichen von der Künstlerhand klar herausgezogen oder auch von einem überlegenen Geist in sie hineingelegt werden, wird eine Arbeit zur künstlerischen Schöpfung. In dieser spröden Gestaltenwelt mit ihren fanatischen Zukunftsträumen von einem besseren Einst und ihrer wilden Kraft lag ein bildungsfähiger, der kundigen Hand harrender Stoff. — Alle grossen Gedanken und die Seelenkraft zu ihrer ausführenden That kommen überwiegend aus den unteren Ständen, wie die Erfahrung lehrt. Ihre Kraft des Träumens und Sehnens hat von jeher die grössten Wunder gethan. Sollte nicht in einer Zeit des gewaltig anschwellenden Amerikanismus mit dem trotz seiner ausgeschliffenen Formen brutalen Kampf Aller gegen Alle aus diesen wilden, ungebrochenen Massen einestags das Christentum in verjüngter Schönheit seinen Siegesgang der Liebe durch die Welt gehen? — Was hat diese Massen zum unverhohlenen Atheismus geführt, dem sie zeitweise mit dem trunkenen Orgiasmus des echten Ja-

kobiners von 1790 huldigten? Sicherlich die Verbitterung mit ihrem Loose; sicher auch die Entfremdung von der Kirche, die in Formeln und Dogmen erstarrt diesen hungernden Seelen kein Labsal zu bieten vermochte, weil sie weder diese Formeln noch die Bilderwelt des Kults verstanden. Standen diese einfachen Menschen, die unter dem Schlagwort Gleichheit und Nächstenliebe geschlossen der übrigen Gesellschaft gegenüber traten, dem einfachen Urchristentum, wie es der Heiland gelehrt, wirklich so fern?

Welch' ein Gedanke! Der byzantinische Christus der kirchlichen Bilderwelt, der König der Könige im Prachtgewand, mit gesalbtem Haar, umgeben von dunklen Symbolen, — den verstanden diese einfachen Menschen lange nicht mehr; sie waren seiner Kirche entfremdet. Nach dem Evangelium aber war Christus ein armer Zimmermann, unschön einhergehend im groben Gewand, weitab von dem entstellenden Bild, das antikesierende Kunst aus ihm gemacht; die Liebe, die von seinen Lippen floss, hat die Welt erobert, nicht eine königliche Erscheinung. So haben ihn Dürer, Holbein, Rembrandt naiv darzustellen gesucht. Wer ihn echt in seiner Seelengrösse bilden wollte, der musste von dem antikesierenden Kanon wie vom geschichtlich-treuen Gewand absehen, — der musste sein Bild aus der Zeit heraus schaffen, ihn als Zimmermann unter den Arbeitern von 1900, als Wanderprediger bilden. Die malerische Dankbarkeit dieser neuen und grossen Aufgabe, — der Gesichtspunkt einer rein seelischen Darstellung der christlichen Welt mit

malerischen Mitteln, — der winkende innere Lohn einer unabsehbaren Propaganda für das echte Christentum



Holländische Nähstube.
(Nach einer Photographie von Dr. E. Albert & Co., München.)

in diesen Arbeitermassen, die ihr Sehnen nach den mystischen Wundern des Glaubens erstickten, weil ihnen

die reine Quelle für die Befriedigung verloren gegangen war, — das war ein betörendes Problem für ein reichbegabtes Künstlerleben.

In seiner Lösung ist Fritz von Uhde zum Haupt der neueren naturalistischen Richtung in der Malerei und einer der bedeutendsten Künstler um 1900 geworden. — —

* * *

Uhde ist nicht wie so viele andere Grössen der Kunst mit unfehlbarer Sicherheit auf seine natürliche Lebensbahn gekommen. Im Gegenteil. Trotz Anlage und Neigung dafür sträubt er sich selbst ganz entschieden gegen die Kunst und erreicht erst in einem anderen Beruf ein Ziel, das der Mehrzahl seiner Kameraden für dieses Leben genügen muss, ehe besondere Umstände ihn der Malerei endgiltig zuführen. Man hat bei der Betrachtung seines frühesten Lebenslaufs die unangenehme Vorstellung, dass hier der zeitgenössischen Kunst um ein Haar eine wertvolle Kraft entzogen worden wäre. Und doch beruhigen ganz sonderbare Dinge darin; das Goethesche trifft auf ihn; er glaubte in sichern Entschlüssen über sein Leben verfügen zu dürfen und merkte gar nicht, wie zielvoll er geschoben wurde, der selbst zu schieben vermeinte.

Fritz von Uhde ist am 22. Mai 1848, also im Sturmjahr für Westeuropa, zu Wolkenburg im Königreich Sachsen geboren. Sein Vater lebte damals dort als Jurist und in einer der Vorstufen beamtet, die für ihn später in der Würde eines Präsidenten des evangelischen

Landeskonsistoriums in Dresden gipfelten. Die Familie ist von sächsisch-thüringischem Adel; sie gab diesem ihrem Sprossen in schlanker, ritterlicher, weltgewandter Erscheinung, in Selbstvertrauen, weitem Blick, Opfersinn, nervöser Empfänglichkeit für das Leben, kluger Überlegung eine Reihe trefflicher Eigenschaften mit, wie sie alte feudale Familien öfter hervorbringen, wenn sie nicht bei Wein und Weib verbauert sind.

Der sehr aufgeweckte Knabe besuchte, dem mehrfach versetzten Vater folgend, das Gymnasium zu Zwickau sowie die bekannte Vitzthumsche Gymnasial-Anstalt zu Dresden; er durchlief in einer bei künftigen Künstlern sehr seltenen Erscheinung schnell die Klassen, so dass er schon als Achtzehnjähriger 1866 sein Abiturienten-Examen ablegte. Sonst hatte seine Jugend keinen besonderen Charakter und kein ungewöhnliches Erlebnis. Das Eigenste daran war, dass die ganze Familie — Vater, Mutter, zwei Schwestern — teilweis sehr geschickt im Zeichnen dilettierte und der Knabe, sei es dem Vorbild folgend, sei es aus dunklem Drang, in den späteren Schuljahren in so löblichem Thun fröhlich mitthat, wobei ihm die Fridericianischen Zeichnungen Menzels ein sehr bewundertes Vorbild abgaben. Blieb davon nochmals im Sturm des Lebens etwas bei ihm haften, so ist es sicher die von Menzel geerbte geistreiche Zeichnungs- und Erfindungsweise des Künstlers, die ihn später vor der sehr gefährlichen naturalistischen Verblödung bewahrt hat. — In dilettierenden Familien ist der Künstlerberuf eines Gliedes nie unwillkommen. Da der Knabe bald seine Angehörigen überflügelte,

fragte der Vater auf einer Sommerreise Kaulbach in München um Rat, der wie der gleichfalls angerufene Schnorr in Dresden auf den natürlichen Künstlerberuf des jungen Uhde hinwies.

1866 trat dieser daraufhin in die Gypsklasse der Akademie zu Dresden. Daneben nahm er noch Unterricht bei einem heute vergessenen Schlachtenmaler Schuster, einem Schüler von Horace Vernet. Indessen behagte ihm so wenig als 8 Jahre später Prell an derselben Stelle der die Akademie von Elbflorenz damals beherrschende Kartongeist. Kraftstrotzend drängte das deutsche Volk um diese Zeit grossen Dingen entgegen; die Öffentlichkeit hatte lebensvolle Züge angenommen; in den akademischen Werkstätten von Dresden verspürte man nichts davon; blutlose Schemen gingen dort geisterhaft um und berührten die frische Jugend mit Grabeshauch. Auch Uhde schreckte davor zurück. Statt indessen anderswohin zu gehen und sein Glück zu versuchen, kommt er zu einem ganz sonderbaren Entschluss, der für ihn wie für seinen Volksstamm gleich charakteristisch ist.

Im Klingerband ist darauf hingewiesen, wie in einigem Gegensatz zur landläufigen Auffassung der Obersachse im Königreich und einem Teil der Provinz neben dem fleissigen, genügsamen, gemütreichen Menschenschlag der niederen Stände einen stark hervortretenden Herrentypus im Nietzsche'schen Sinne zeigt. Er hat dem Germanentum auf allen Gebieten eine grosse Anzahl bedeutender Männer geschenkt. Weitblick, Kühnheit, Thatkraft, Selbständigkeit auf neuen Wegen,

Zähigkeit, Geringschätzung aller kleinen Erfolge fallen besonders bei ihm auf; Intelligenz und Naturell halten einander in starker Ausbildung die Waage; das letztere ist nicht selten wild und reich an vulkanischen Ausbrüchen, oft jedoch auch feinnervig-sensibel und äussert sich gern in jähen Entschlüssen von verhängnisvollen Folgen.

Uhde zeigt seine ganze Laufbahn hindurch diesen Typus in einer interessanten Spielart. Verhängnisvoll anscheinend offenbart er sich zuerst in dem Entschluss, die unbefriedigenden Schulverhältnisse durch völliges Aufgeben der Künstlerlaufbahn zu lösen. Er entscheidet sich an deren Stelle für den Soldatenberuf und tritt 1867 als Fähnrich bei den sächsischen Gardereitern in Dresden ein.

Dies Jahrzehnt des Offiziersberufs in einem sehr vornehmen Reiterregiment bildet in Uhdes Künstlerentwickelung einen Ruhepunkt; er giebt jedoch die Kunst nicht ganz auf; er reift in allerlei tiefgreifenden Erlebnissen seelisch für später heran; und das geschieht interessanter Weise, während er sich mit leidenschaftlicher Lust an seinen Reiterberuf hängt. Mit dem Einerlei des Garnisonsdienstes findet er sich als Mann von Geist als mit Unvermeidlichem ab; aber das ganze Wesen des ritterlichen Lebens hebt ihn und erfüllt ihn mit Behagen; und eine Genugthuung ist ihm dazu, dass er in den vielen Mussestunden daheim, nachdem der allererste Jugendrausch der Fähnrichstage verflogen ist, nach Herzenslust zeichnen oder malen kann, wie es ihm gefällt. Im Dienst gebunden und still sich fügend,



Der Leierkastenmann kommt.

— in der Kunst daheim frei, ist die Losung dieser Jahre.

In dies Jahrzehnt fällt der französische Krieg. Als junger Leutnant zog Uhde in ihn hinein. Nachdem er in 21 Schlachten und Gefechten Pulver gerochen und Kugel pfeifen gehört, kam er als gereifter Mann wieder heraus. Aber nicht nur seine Anschauungen erlebten eine Veränderung, — in seine Seele hatten die Gräuel von Leben und Tod tief eingeschnitten. Während der Soldat in ihm seine Schuldigkeit that, erwachte das Künstlerbewusstsein mit unzähmbarer Kraft und äusserte sich zunächst in scharfer Beobachtung und Einprägung der Dinge um ihn herum, von denen der Schlachtenmaler der nächsten Jahre sich nährte. Einiges davon ist so bezeichnend, dass ich es wiedergeben möchte, wie es mir der Künstler zu verschiedenen Zeiten erzählt hat. — Von zweien dieser Erlebnisse sei das heitere vorangestellt. Bei der Belagerung von Paris war Uhde mit seiner Schwadron kurze Zeit in einem der Villenvororte der Hauptstadt untergebracht. Bei einem Rundgang entdeckt er in einem der vornehmen Häuschen ein Atelierfenster. Die Villa macht innen den Eindruck, als sei sie eben von ihren Bewohnern Hals über Kopf verlassen worden. An dem Namensschild wie den Bildern der Werkstatt stellt Uhde ohne Mühe fest, dass hier in Friedenszeiten der berühmte Tiermaler Jacques, ein jüngeres Glied der Malerschule von Barbizon, hause. Hier wird Quartier gemacht und jetzt in der schönen und bequemen Werkstatt nach Herzenslust gemalt und gezeichnet. Damit

der leihweise in Anspruch genommene Ort jedoch von den vielen Durchzügen keine dem jetzigen Inhaber unliebsame Störung erhielte, wird ein Befehl an die Hausthür geschlagen, dass das Grundstück weder be-



Die Trommelübung.

treten noch mit Quartier belegt werden dürfe, und dieser Ukas alsdann vom »General Uhde« unterzeichnet. Dies Künstleridyll mitten in den Gräueln einer blutigen Belagerung fand jedoch bald durch einen plötzlichen Alarm sein Ende. Uhde musste bei der Eile seine dort gefertigten Studien zurücklassen und kam nicht wieder

an den Ort zurück. Jacques aber dürfte sich später sehr über den Talisman an seiner Hausthür, seine unversehrte Einrichtung und die Spuren eines inzwischen thätig gewesenen Berufsgenossen gewundert haben. — Dies reizende Erlebnis hat später noch ein hübsches Nachspiel gehabt. Seine erste Berührung mit der Malerschule von Barbizon, die später noch als Patron über seiner reifen Kunst stehen sollte, ist in etwas veränderter Fassung bekannt geworden. Vielleicht hat er den lustigen Vorfall unter seinen Kameraden erzählt oder hat sich auf Jacques über die sein Haus schonende Befehlsinschrift verbreitet, — Thatsache ist, dass vor langen Jahren in einem Familienblatt unter der Stichmarke von dem edlen Kunstsinn deutscher Generäle der Vorgang in patriotischem Brustton erzählt wurde, ohne dass der Verfasser den eigentlichen Zusammenhang noch die Beteiligung von Uhdes damals noch wenig bekannter Person wusste. Der Künstler selbst aber hatte keine Ahnung von dieser inzwischen entstandenen Legende und war sehr belustigt über die Lesart seines drolligen Leutnantsstreichs, als ich sie ihm erzählte.

Nachdenklicher und seltsam geradezu mutet ein anderes Kriegserlebnis Uhdes an; ein Fatalist kann sogar eine gedämpfte Fanfare aus ihm zu vernehmen glauben, an wie andersartige Ziele das wache Schicksal für seinen Schützling schon dachte, während es ihn noch in Frankreich die fröhliche Reiterlust austoben liess. Das war nach der Schlacht bei St. Privat. Uhdes Regiment hatte auf dem Schlachtfeld die Nacht zugebracht. Der junge Offizier wacht bei Tagesanbruch

aus schwerem Schlaf auf und richtet sich hoch, um sich zu vergewissern, wo er ist. Er sieht, dass sein Pferd sich losgemacht hat und umher läuft. Schnell springt er auf, es einzufangen, gerät aber dabei mit dem Fuss in die Schlinge des nachschleifenden Halteseils; dieselbe zieht sich zu, das scheu werdende Tier schlägt eine schnellere Gangart ein, der junge Offizier muss in grossen Sprüngen folgen ohne das Halteseil erfassen zu können; ihm ist im Augenblick gegenwärtig, dass er, wenn er fällt und der Gaul nicht von fremder Hand gefangen wird, dem grässlichen Ende des zu Tode Geschleiftwerdens verfallen ist. In diesem kritischen Augenblick entschliesst er sich trotz der Aussicht, den Gaul noch scheuer zu machen, einen schlafenden Kameraden mit gellender Stimme anzurufen, an dessen Lager das seltsame Gespann eben vorüberkutschiert. Der reibt sich die Augen, springt auf, erfasst die Lage rasch und bekommt nachstürzend das Halteseil auch glücklich zu fassen. Ein schneller Blick und ein stummer Händedruck quittierte die Befreiungsthat. Der Befreier war ein Uhde nahe befreundeter Kamerad vom gleichen Regiment und hiess: von Egidy. Er hat als Oberstleutnant nachmals seinen Namen mit der Forderung von einem gereinigten und verjüngten Christentum berühmt gemacht. Der Apostel für eine erfrischte Lehre hat dem Apostel für einen verjüngten Kunststil vom Christentum zu einer Zeit das Leben gerettet, in der noch keiner von ihnen im Entferntesten an seine künftige Aufgabe dachte. Welch' ein sonderbarer Zufall, — welche Wechselwirkung vielleicht!

Stille Garnisonsjahre folgen dem Krieg. Nur ist die Jugendlust durch die Erinnerungen fortab gedämpft; das Leben drängt sich mehr nach innen; die Kunst beansprucht mehr Raum; sie beginnt allmählich nach Grösserem zu treiben. Es kommen ernste Zweifel, welcher Beruf der eigentliche sei. Damals überstrahlte Makart Alles mit seinem Ruhm. Uhde besucht ihn 1876 in Wien, und der Meister rät ihm, nach München in die Pilotyschule zu gehen. Ein Zufall beendet sein Zögern. Er wünscht in ein anderes Regiment versetzt zu werden, wogegen sich das Oberkommando sträubt. Mit derselben Entschlossenheit, mit der Uhde einst in die Soldatenlaufbahn trat, kehrt er ihr jetzt kurz den Rücken, lässt sich 1877 als 29 jähriger Rittmeister zur Reserve versetzen und geht nach München in die Malerei.

1877—78 haust Uhde zum ersten Male in der Isarstadt. Schwierigkeiten stellen sich dem neuen Lebenslauf entgegen. Bei Piloty, Diez, Lindenschmit klopft er vergeblich um Aufnahme an, weshalb er es auf eigene Hand versucht und die Genugthuung hat, dass gerade die Pilotyleute Defregger, Max, Lenbach sich lebhaft für ihn interessieren. Auch Graf Schack, der durch den sächsischen Generalkonsul in Uhdes Werkstatt geführt wird, erwärmte sich platonisch für dessen damaligen Makartstil.

1879 ist Uhde nach kurzer Abwesenheit zum zweiten Male in München. Jetzt lächelt ihm das Glück. Er wird mit dem auf Besuch an der Isar anwesenden Munkaczy zusammen beim sächsischen Gesandten zu Tisch geladen. Munkaczy forderte Uhde zu einem

Besuch in Paris auf. Dieser findet 1879—80 während des Winters statt, wobei der junge Maler innerhalb weniger Wochen in der Werkstatt des berühmten Ungarn ein strenges und heilsames Studium durchmacht. Daneben beschaut er natürlich die Alten im Louvre, erhält tiefe Eindrücke von Tizian, Velasquez, Rembrandt, erwärmt sich für Corot und Diaz im Salon 1880, während ihn am gleichen Ort die unter grossem Aufsehen ausgestellte »Jeanne d'Arc« von Bastien-Lepage kalt lässt. Das war sein erster und letzter Aufenthalt in Paris, wohin ihn wenig zog, da er kein tieferes Verhältnis zur französischen Kunst gewann.

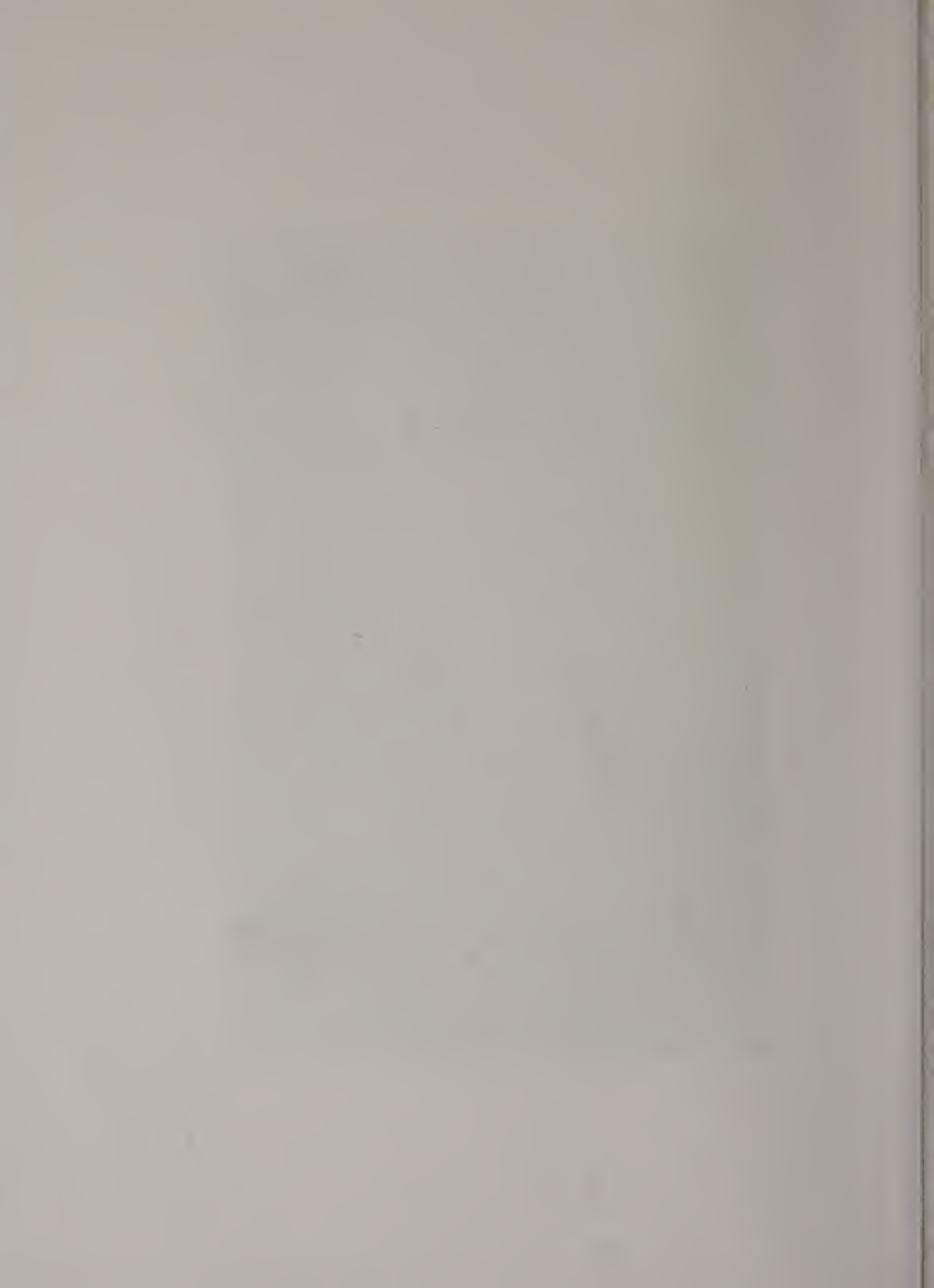
1880, zum dritten Male in München, heirathet er, lebt dort einige Zeit, malt in Munkaczys Art ein paar Bilder und wird unter dem Eindruck von Franz Hals, der sich zunächst in der Malung einer Münchner Hille Bobbe äussert, für den holländischen Naturalismus reif.

1882 eine längere holländische Studienreise und im Lande der Wiesen und Kanäle die Natur, — nicht die französische Kunst der Neuzeit! — bringen eine tiefe Stilwandlung bei ihm hervor. Als ein neuer Mensch und ein neuer Künstler kehrt er nach München zurück, wächst sich rasch in seiner neuen Anschauung aus und wirkt damit tief auf die Kunstentwickelung der Isarstadt ein. Er hat sie nur noch für kurze Fahrten nach Berlin, Dresden, ins Gebirge seitdem verlassen, da ihm Dachau bis 1893 und seitdem der Starnberger See ein reiches Studienfeld boten; er ist kein Freund von Reiseeindrücken. —

* * *



Lasset die Kindlein zu mir kommen.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union, München.)



Uhdes erstes Jugendwerben um die Kunst steht unter dem Zeichen von Adolph Menzel. Dessen behender, geistreicher, Beziehungen suchender, überraschender und sarkastischer Stil in den friderizianischen Zeichnungen sprach lebhaft zur Phantasie des geweckten Knaben, in dem das Sachsentemperament mit dem Hang für das Jähe, Bestimmte, Neue, Unerhörte, Nervöse noch schlummerte, aber unter dem Eindruck dieser schwungvollen Art schon manchmal dämmern mochte. Reiche Quellen des Genusses und der Anregung sprudelten ihm hier entgegen. Sie verwöhnten ihn und brachten es zuwege, dass der pathetische, allem sprühenden Leben abholde Kartonstil auf der Dresdner Akademie ihn abstiess und aus der Kunst heraustrieb.

Wenige Jahre vergehen. Ein grosser Krieg liegt mit erschütternden Erlebnissen zwischen ihnen. Der junge Gardereiteroffizier steuert im Werk seiner Mussestunden fröhlich in Makarts Kielwasser. Makart nach Menzel, — der Schritt ist logisch, so sehr er anfangs befremdet. Der jugendliche Mann ist auf den Schlachtfeldern gereift und erwacht, sein Sinnenleben verlangt jetzt nach Farbe und Rausch, nicht nach geistreich-graziösem Spiel nach dem Recht dieser Lebensstufe, und der alle Welt damals blendende Wiener Meister bietet sie ihm in üppigster Blüte. Es ist im Grunde derselbe Schritt, den Uhdes Landsmann Klinger nur etwas methodischer in Zwischengliedern von den »Rettungen ovidischer Opfer« zu den Cyklen: »Ein Leben« und «Eine Liebe« gemacht hat. Bis in die

Münchner Zeit hinein steht Uhde unter Makarts Einfluss, wie auch während aller dieser Jahre der noch nicht überwundene Reiteroffizier dem Maler in die Arbeit schaut. In der Art entstehen eine phantastische »Schlacht bei Sedan«, ein »Reitergefecht«, ein »Reiterangriff des Regiments von Plotho in der Schlacht bei Wien 1683« von grösserem Umfang neben kleinen Bildern; zwei grosse »Reiter« machen in München wegen ihres glänzenden Makartismus Aufsehen und gehen in den Besitz eines bayerischen Prinzen über. Er träumt noch von rauschenden Farbensymphonieen, — von dem Glück auf dem Rücken der Pferde, wie Mirza-Schaffy sang, — von Schlachtgetümmel; er sucht die Kunst noch im glänzenden und erfolgreichen Virtuosentum und weiss noch nichts von ernsten Aufgaben, die Selbstentäusserung von liebsten Träumen und Eroberung fordern, dafür aber auch mit grossen Dingen lohnen. —

Den wohlthätigen Zweifel an sich und dämmernde Erkenntnis von ernster Künstlerschaft versetzt ihm Munkaczy. Wenige Wochen in dessen Atelier wirken Wunder. Nicht nur, dass Uhde plötzlich ebenso tief vom ungarischen wie vordem vom Wiener Meister in dieser dritten Stilrichtung beeinflusst ist, — künstlerische Eigenart vor Allem beginnt in dem fremden Gehäuse sich zu regen; objektives Sehen und Gabe der Charakteristik heben sich stark heraus. Er hat von Munkaczy nicht die grosse Natur und den Schwung von dessen monumentalen Christusbildern aufgenommen, sondern den vollendeten Stil von seinen Sitten-

stücken mit den dunklen, schweren, drückenden Tönen. Er weiss jedoch das Vorbild des Meisters schon zu



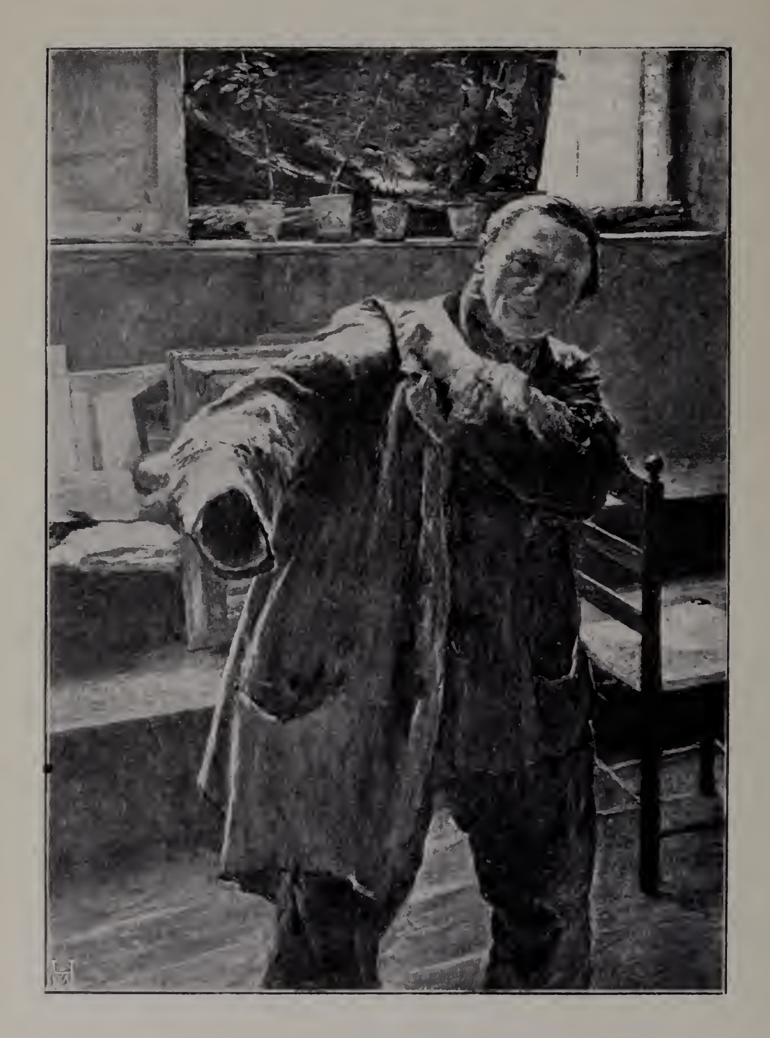
Die Jünger von Emmaus.

steigern und dessen Mängel zu meiden. An Stelle von dessen nichtssagender Leere und kalter Schilderung setzt er sprühende Lebendigkeit und schlagende Charakteristik, welche deutlich zeigen, dass ein selbstständiger Künstlergeist sich hier zu enthüllen strebt.

Diese Bahn beginnt 1880 in Paris und in einem »La chanteuse« betitelten Bilde. Sie geht weiter aufwärts in einem zweiten gleichzeitigen Werk: »Die klugen Hunde« mit einem echt Pariser, von dem Künstler wohl in den lustigen Schenken des Montmartre aufgegriffenen Vorwurf. Er betrifft eine wandernde Schaustellung für die kleinen Leute. Arbeiter und Kleinbürger nebst Frauen und Kindern des Hauses und der Nachbarschaft, interessant in dem Wechsel von nord- mit südfranzösischem und italienischem Gesichtsschnitt geschildert, sieht man im Wirtszimmer mit breitem Behagen an den Kunststücken von Affe und Pudel sich ergötzen. Zwei der Hunde sind vor ein Wägelchen gespannt, vor dem sich ein dritter Pudel wälzt, — ein Affe sitzt auf dem Gefährt; der hemdsärmelige Herr dieser Truppe aber steht mit seiner Ziehharmonika auf dem Rücken daneben und scheint mit kokettem Lachen die Leistungen seiner Truppe einem hochgeborenen Publikum zu erklären. Köstlich sind diese ganz in der Sache mit ihrer Aufmerksamkeit aufgehenden derben Knollengesichter vielartig dargestellt. Von dem ausgelassen lachenden Koch mit dem pfiffigen Gesicht im Vordergrund bis zu den Frauen ist jeder Schnitt und jede Färbung des Lachens andersartig; eine Freude an derber Urwüchsigkeit, eine

Fähigkeit ihres Sehens und Gestaltens verrät sich, dass gar kein Zweifel für das Auftauchen eines sehr bedeutenden Talents in volkstümlicher Kunstrichtung sein konnte, so sehr die Malerei auch noch unter Munkaczys Einfluss steht. — Ebenso entsteht noch in Paris ein »Landstreicher«.

1881 in München wächst auf Uhdes Staffelei ein neues, im Malereistil wie im Humor verwandtes Bild: »Das Familienkonzert«. In einem wohlhabenden holländischen Hause sind mehrere Geschlechter einer Familie bei irgend einer kleinen Feier versammelt, in deren Stimmungshöhe ein Konzert improvisiert wird. Ein höchst ernsthaftes und gefühlvolles Fagott in der Ecke, eine ängstliche Mandoline und eine fidel-sarkastische Geige haben sich zusammengethan; das Söhnchen des Hauses singt dazu mit drolligem Ernst aus einem vermutlich umgekehrten Notenbiatt, sein Schwesterchen schlägt die Trommel und ganz glückselig schaut die junge Mutter auf beide herab. Zuhörer sind auch der grosse Haushund wie eine zerzauste Dohle, die über den Boden stolziert, — sind auch am Tisch der Hausherr, eine junge Dame und die Grosseltern der Kleinen. Auch hier hängen wie bei Munkaczy die Lokalfarben im dunklen Grundton, aber die Entfernung vom Vorbild scheint noch grösser als im vorigen Bild durch die derbe altholländische Charakteristik, besonders auch durch eine gewisse Grösse und Luftigkeit der Linien, die merkwürdig intim wirken. Hier ist immer noch der Rahmen des damaligen Sittenstücks mit seinem Gewicht auf die anekdotische Schilderung sichtbar,



Der Packträger (Studie I).

aber es regt sich schon ein neues Element in ihm: ein Sinn für die körperliche Unmittelbarkeit der Erscheinung, für das ungeschminkte Gehaben und die drastische Geberde, für einen scheinbar ganz zufälligen Aufbau der Gestalten, — kurz, für lauter Dinge, die man damals für Mängel ansah, ohne das Tasten nach neuen Stilen in diesen Abweichungen zu ahnen.

Einmal so weit gekommen, war es für den Künstler nur ein kurzer Schritt, wenn er in der »Münchner Hille Bobbe« (1881) — einem hässlichen alten Weib mit einem Maasskrug — Franz Hals huldigt, der in dem gleichnamigen und berühmten Bild der Berliner Gallerie mit der malerisch-genialen Schilderung einer hässlich-dicken Megäre eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit geschaffen hat. Franz Hals, der Mann mit den zwei Seelen, von denen die eine einem Maler von köstlichem Feingefühl und vornehmer Anschauung, die andere einem übermütigen Kraftmenschen voll Freude an allem Derben, Hässlichen, Ausgelassenen angehört, wird der letzte Kunsterzieher für Uhde; er befreit ihn von Makart und Munkaczy und weist den begabten jungen Maler in ein Land, aus dem er mit einer tiefeinschneidenden Offenbarung wiederkehren sollte. — —

* * *

Von Franz Hals bis zum Wunsch, sein heimatliches Holland kennen zu lernen, ist nur ein kleiner Entschluss nötig. Zu sonderbar erscheint dies Land mit der Bürgertum-Blüte seiner Vergangenheit den anderen Ländern Europas gegenüber in seinem zähen

Festhalten an Kraft trotz der jetzigen politischen Bedeutungslosigkeit, — zu eigenartig ist seine bestechende Kunst mit ihrer Verherrlichung der heimatlichen Natur und des Alltagstreibens der Menschen. Ein sattes bürgerliches Behagen, ein stiller und daseinsfroher Wirklichkeitssinn lebt in der altholländischen Malerei und spricht mit harmonischem Klingen zu jeder feinnervigen Künstlerseele.

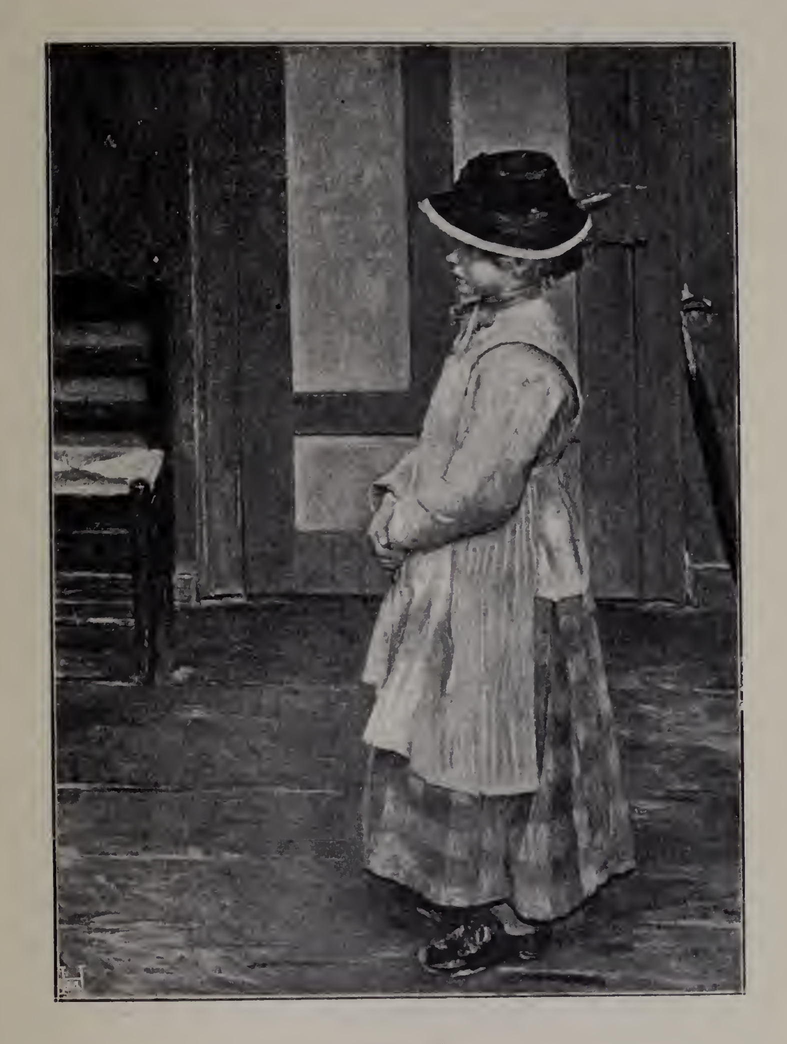
1882 bereist Uhde längere Zeit hindurch das Land. Der Vergangenheitsfrieden der alten Städte; der Sinn für Sauberkeit, Anmut, Rhythmus in ihren neuen Teilen; eine Vorliebe für frische Farbe in den Bauwerken wie der Menschentracht; die seltsame Lichtbrechung in der feuchten Luft, die Alles mit einer schimmernden Gloriole übergiesst; dies Gefunkel im Nebel wie im Thau auf den üppigen Wiesen und über den vielen Kanälen; diese satte Ruhe in dem stattlichen Menschenschlag und dieser gemächliche Frieden in der Landschaft draussen, die nichts von der nervösen Städterunruhe daheim zu wissen scheinen; dazu der grosse Eindruck von der quattrocentistischen Kunst Hollands mit ihrem bürgerpatriotischen Zuge und ihrer wundersamen Farbenpracht; noch tiefer wirkend die neuere Kunst des Landes, die, damals in Deutschland noch wenig bekannt, einzig an keuscher Naturempfindung und bewundernswert in der schlichten Formel für die Heimatdarstellung war, — — das Alles geht zu einem einzigen grossen Akkord in der lauschenden Künstlerseele jetzt jubelnd zusammen und öffnet sein Auge für die Wunder einer Naturbetrachtung, die man da-

heim kaum kannte. Er vergisst die heimatliche Kunst mit ihren verträumten Idyllen, mit ihren erhöhten Menschen, mit ihrer Sonne, — mit berauschender Empfängnisfrische geht er daran, diese malerisch so feine Natur in ihren intimen Zuständen des Licht- und Farbenspiels und den rassigen Menschenschlag des Landes in seiner körperlichen Erscheinung wie im Regen einfachen und unberührten Seelenlebens innerhalb dieser Umgebung zu schildern. Er malt die Studien und den grössten Teil in seinen Bildern vor der Natur jetzt fertig und ist selbst aufs Höchste erstaunt, welche funkelnde Frische und welch' ein unbeschreiblicher Reiz des Neuen dem herkömmlichen Werkstattston gegenüber dadurch auf die Tafeln kommt. Soziale Hintergedanken hat er dabei vorerst noch nicht. Er nimmt, was sich in der Natur draussen bietet, — Dörfler in ihrem Treiben auf der Heimatscholle.

1882—83 entstehen jetzt mehrere reife Werke in dieser seiner vierten Periode und in seinem ersten naturalistischen Stil. Die »holländische Nähstube« ist Uhdes erstes Freilichtbild. Junge holländische Näherinnen in einem nüchternen Arbeitsraum, der durch ein breites Seitenfenster mit Wiesenaussicht ein kühles, scharfes, aber sorgfältig verteiltes Licht empfängt, bilden den Gegenstand. Geradeaus sieht man in ein Nebenzimmer, wo ein anderes Mädchen unter einem weiteren Fenster sitzt. Dazu geschickt verteilter Hausrat und eine Katze, welche in guter Berechnung die Raumvorstellung steigern; über dem ganzen Gemach liegt eine tiefe Ruhe, die anscheinend nicht einmal

durch das lächelnde Geplauder des Mädchens unter dem Fenster links mit einer herangetretenen Genossin unterbrochen wird. Fabelhaft geschickt ist es herausgebracht, wie diese Mädchen emsig und in Sinnen versenkt über ihrer Arbeit sitzen, — wie diesen Kleidern von gebrochenen Farben, Hauben, Binsenstühlen eine harmlose Anmut eigen ist. Die Gesichter sind nicht schön, aber voll sympathischer Jugend; Jugend pulst in den Körpern und man möchte meinen, dass selbst die rückwärts zum Beschauer sitzende Näherin von sehr angenehmer Erscheinung ist.

Dieser, Uhdes reifer Kunst ganz eigentümliche Jugendhauch des Weibes steigert sich von der zarten Andeutung im Näherinnenbild schon zu einem bewussten Herausarbeiten in dem nächsten, ganz hell gehaltenen Werk: »Der Leierkastenmann kommt«. Es ist eigentlich Uhdes erste, ganz aus dem Rahmen des Herkommens fallende Schöpfung. Man schaut in den langgestreckten, mit Fliesen belegten Hof eines Dorfhauses in Holland hinein. Links zieht sich ein spärlich berankter Bretterzaun, über den die Bäume des Nachbargartens und weiterhin dessen Vorderhaus lugen, bis zur niederen Eingangspforte hinab; rechts ist die niedrige Hauswand in der Mitte von einem Schuppenanbau unterbrochen, so dass sich im Bildvordergrund ein gegen die Strasse halb versteckter Geviertraum befindet, in welchem eben Kinder, junge und ältere Mädchen mit ihrer Handarbeit und Küchenbeschäftigungen zum Plaudern versammelt sind. Die Strasse im Hintergrund mit ihren Häusern, die Holzpforte,



Studie II.

Zaun und Bäume, der Gang, das Haus, die Gestalten stehen mit ihren gedämpften Farben allesammt plastisch und raumtief, von Luft umflossen in kühlem klarem Licht. Ganz reizend sind wieder diese wenig schönen Mädchen in ihren groben Kleidern, hellen Hausjacken, Kapotten und Hauben, Holzschuhen geschildert, — in einer körperlich-seelischen Anmut und Blüte, für welche die Hellenen freilich die Aphrodite von Melos vergeblich als Vorbild geschaffen haben. Hier ist eine innere Schönheit des Jugendhauchs, einfachen Seelenlebens, eine Sphäre vielleicht mehr moralischer als formal-ästhetischer Werte, die völlig germanisch mit einer Selbständigkeit und Folgestrenge ist, wie sie ähnlich nur die deutsche Kunst vor 1500 gekannt hat. Ist nicht der Gegenstand schon ein ganz charakteristischer? Ein mit modernem Raumgefühl sehr bedeutend geschilderter Ort, aber kein ruhiges Dasein dieser trotz vieles Unschönen lieben Geschöpfe, sondern ein blitzartiges Aufgescheucht-werden durch unvermutet erschallende Drehorgeltöne, ein Haschen und Rennen nach der Strasse, ein Abglanz der Musik auf den Gesichtern der drei Bleibenden, — der Sprechenden links, — des strickenden, sauber und brav ausschauenden kleinen Mädchens rechts, — des sehr anmutigen, mütterlich ausschauenden jungen Weibes in der Mitte, das in der Tiefe durch die schlichte Musik gepackt die Arbeit eben fortsetzt, um gleichfalls der rätselvollen Macht der Töne nach an die Pforte zu gehen. — Es ist kein in der Ausstattung verschönertes, aus erlesenen Modellen zusammengesetztes, daseinsruhiges Idyll wie es die ältere Sittendarstellung eines Knaus und Defregger

schuf, sondern eine in jedem Zuge naturandächtige Schöpfung ohne eigentliche Anekdote; das Gewicht liegt in der Darstellung der sinnlichen Weibeserscheinung und in einer augenblicklich festgehaltenen Bewegung unter einem scharf und eigenartig bei jeder einzelnen Gestalt beobachteten Seeleneindruck. Darin ist das Bild ganz merkwürdig und eine der frühsten ganz folgestrengen modernen Schöpfungen. Seine Technik ist erstaunlich, seine Stimmung bannend, seine Anschauung künstlerisch bedeutend. Und zu betonen ist schliesslich, dass es trotz des holländischen Stoffs und der Modelle ein ganz deutsches Bild ist, denn kein Westgermane vom Maasufer aus der neueren Zeit könnte so charakterisieren wie hier. Ohnehin währt die Periode holländischer Stoffe bei Uhde nur ganz kurze Zeit.

Eine zweite Fassung dieses Themas ist »Der Leierkastenmann von Zandvoort«. Auf der Dorfstrasse selbst inmitten der Giebelhäuser hat der Alte mit seinem Marterkasten hier Halt gemacht und lässt inmitten eines Kreises von Frauen und Mädchen, die sinnend zuhören, während ein paar der Jüngsten in ihren schweren Schuhen zu tanzen suchen, seine Lieder erschallen. Auch hier ist der Himmel bedeckt und hängt tiefe Stimmung über dem Vorgang, nur dass ihm der schöne Aufbau der ersten Behandlung und die Tiefe von deren Schilderung fehlt. — Dann malte Uhde noch ein »Altleutehaus in Zandvoort« und damit hat seine »Hollandgängerei« ein Ende; Uhde ist ein zu feiner Kopf von jeher gewesen, um nicht zu wissen,



Die Geschwister (Studie III).

dass eine ernste grosse Kunst nur auf dem Boden des Vaterlandes wachsen könne.

Er geht jetzt in die Heimat nach München zurück, um das Neugewonnene ausreifen zu lassen und für Dinge umzubilden, an welche er im Augenblick noch nicht dachte. Es entsteht jetzt ein reizendes Bild in der »Sommerfrische«. Eine junge, elegante, schwarzgekleidete Dame sitzt im bäuerlichen Obstgarten unter einem Baum auf rohem Stuhl und liest die Zeitung, während ein weissgekleidetes Kind zu ihren Füssen auf einem Tuch mit seiner Puppe spielt und das ältere Mädchen nahebei Blumen pflückt. Weiterhin am Zaun vor einem Kohl- oder Rübenbeet hockt der Familienvater vor dem Bild auf einer Staffelei und malt die in sehr plastischem Durchblick gegebene Landschaft dahinter mit Gehöften und Anger. Es ist ein rückwärtsiges Konterfei von Uhde selbst und die Gruppe vorn sein junges Familienglück. — In der gleichen Zeit entsteht dann als letztes dieser rein realistischen Werke neben einigen Kleinigkeiten von erstaunlicher Vollendung und Feinheit der Farbe die von den Künstlern damals viel bewunderte »Trommelübung«. Ein Übungsplatz in der Nähe von München ist in seinem mageren Grasboden, Gänseblümchen, Steinen, Unebenheiten, in seinen Vorstadthäusern ringsum und bestaubten Bäumen mit aller Nüchternheit eines solchen geschildert. Zwei ungerade Reihen mit einzelnen Gruppen dazwischen von bayerischen Militärmusikern ziehen sich in das Bild hinein und sind unter der Teilnahme von Volk bei einer Trommelübung begriffen. Wie die Uniformen zum

Licht des bedeckten Himmels und zum fahlen Grasgrün gestimmt sind, — wie die Leute in der Luft stehen und jeder Gegenstand weiter im Hintergrund sichtbar gemacht ist, hat viel Bewunderung seiner Zeit erregt. Mindestens ebenso bedeutend scheint mir die Energie, mit der die Trommler selbst unter dem misstönigen Wirbel in einer stumpfen Aufmerksamkeit auf ihr Thun lauschen, — scheint mir auch die Beobachtungsschärfe, in deren Verfolg Uhde die Vorstellung des nervenerregenden Trommelschlags beim Beschauer zu erregen weiss. —

In diesen realistischen Bildern Uhdes bis 1883 ist eine That geschehen. Ein weiter Schritt war über die idyllische, um einen litterarisch-novellistischen Kern gewebte Wirklichkeitsverherrlichung der Münchener, Düsseldorfer, Berliner Sittenschilderer hinaus gethan. Mit den schärfsten Sinnen und genialer Technik in Farbe und Zeichnung war hier die Natur in ihrer einfachen Wahrhaftigkeit um ihrer selbst willen dargestellt und eine Vollendung erreicht, wie sie einem Schmitson, dem blutjungen Thoma schon zwei Jahrzehnte vorher vorgeschwebt hatte. Heute, wo die Zeit unbefangener diesen Schöpfungen gegenüber steht als zur Zeit ihres Entstehens, darf ihnen das Urteil nicht vorenthalten bleiben, dass sie malerisch überhaupt zu den besten Meisterwerken der neueren deutschen Kunst zählen. — Aber nicht die Freilichtmalerei dabei mit ihren neuen Anschauungen und genialen Lösungen ist allein das Bedeutende darin. In Anfängen erkennt man eine neue und tiefe Art in der Auffassung von der Frau, — sieht

man den vierten Stand in einer anspruchslosen Verklärung dargestellt, — wächst sichtbar auch eine Kunstanschauung heraus, welche die antike Formenüberlieferung zu überwinden und an deren Stelle als Ausschlag und Richtung gebendes Kunstelement das Seelische zu setzen strebt. Auf die Formenschönheit wird verzichtet, — eine Seelenschönheit wird deutlich sichtbar gesucht. Eine ausgezeichnete Charakteristik tritt hinzu. Die im Ausland empfangene und malerisch an dessen athmosphärischen Verhältnissen entwickelte Farbentechnik wird auch äusserlich dem germanischen Wesen angepasst. Uhde gelingt von Schritt zu Schritt mit Sicherheit, was seinem, nur in gelegentlichen Anläufen von Frankreich losgekommenen, Kampfgenossen Liebermann nie dauernd gelang: einen originellen, kraftvollen Stil von neuartiger nationaler Prägung zu schaffen, — — und das schon in seinen nächsten Werken.

1883 stellte Uhde den »Leierkastenmann« und die »Trommelübung« unter starkem Aufsehen in München aus, wo damals die eigentlich schwer erklärliche Claus Meyer-Periode im Schwunge war. Claus Meyer selbst, Gedon, alle Jüngeren fielen ihm begeistert zu, — die Alten warteten vorsichtig ab. Der Kampf der neuen Richtung um ihre Daseinsberechtigung begann sich laut zu regen. Uhde selbst aber nahm in ernster Stimmung jetzt nach diesen Proben von einem ergiebigen Können seine eigentliche Sendung auf, deren Tragweite er im Augenblick noch nicht einmal übersah.

* * *

Die harmlose Freude feiner und geschärfter Künstlersinne an der blossen Wirklichkeit, die virtuose Ausübung des Handwerks genügte dem hochfliegenden Geiste Uhdes nicht mehr. Er suchte nach neuem



Komm, Herr Jesus, sei unser Gast!
(I. Fassung, — nach einer Gravüre von R. Schuster, Berlin.)

Wein für neue Schläuche. Er sah, dass die bürgerliche Poesie des noch herrschenden Realismus bald versiegen musste, da das Leben andere Formen annahm. Ein glücklicher Spürsinn führte ihn in die religiöse Anschauungswelt.

Unter dem Druck einer in socialer Hinsicht sehr bewegten Zeit hatte er seine künstlerische Betrachtung schon vordem dem an Zahl wie an Frische und ungebrochener Kraft sich sehr in der Oeffentlichkeit der grossen Städte wie der Gewerbebezirke bemerkbar machenden Arbeiterstand zugewandt. Man kann diese Klassen und ihre Lebensäusserungen wie Forderungen nicht beobachten, ohne auf einen fanatischen Atheismus zu stossen, — jenen von der herrschenden Naturwissenschaft begünstigten Atheismus, der mit einer blossen Morallehre innerhalb der Gesellschaft auszukommen glaubt, ohne zu beachten, dass die Menschheit sinnlicher Vorstellungsformen dafür bedarf und zu allen Zeiten aus einer vielleicht angeborenen Gemütsforderung heraus eine Gottheitsanschauung nötig hatte, um unter ihrem Bilde das Grauen vor den unbekannten Mächten über uns zu überwinden. Die Religionsformen haben überall gewechselt, — ohne Religion, d. h. die mit der Morallehre verbundene Anschauung von einem höchsten Wesen, kann sich keine Gesellschaft erhalten; es scheint wider die menschliche Natur zu sein, denn die Erfahrung zeigt überall den rapiden Verfall und die Auflösung, wo die Religion abgeleugnet wird.

Wie die Gesellschaft heute im Geheimen, so leugnet der organisierte Arbeiterstand öffentlich Lehre und Glauben an eine Gottheit ab, die in der That nur einen für die Zukunft unserer Gesellschaft erschreckend kleinen Anhängerkreis noch hat. Allzuweit gegriffene Schlüsse aus den Lehren der Naturwissenschaft sind nur zu einem Teil die Ursache davon; der haupt-

sächliche Grund liegt bei der in Dogmen erstarrten Kirche, welche den Geist einer neuen Zeit nicht verstanden, sondern sich blind dagegen gewehrt hat. Sie hat in der Lehre wie in deren bildlichen Verkörperung vereiste Ideale verfolgt, die das Volk nicht mehr versteht und von denen es sich unbefriedigt abkehrt. Ein unheilbarer Riss ist die Folge. Die Masse kündigt fanatisch das Christentum selbst auf, weil die herrschende Kirche ihm eine dem Urcharakter widersprechende Auslegung giebt.

Die Lehre des Heilands Jesus Christus hat als die idealste aller bisherigen Moral- und Gottheitslehren in zwei Jahrtausenden die grösste kulturelle Entwickelung gegenüber allen anderen noch herrschenden Religionsanschauungen hervorgebracht. Der Geschichtskenner wird bezweifeln, dass sie weder durch eine blosse Nützlichkeitsmoral noch durch eine andere, heute etwa schon vorhandene Lehre überwunden werden könnte. Sie ist zudem in ihrem Grunde proletarisch wie der Zeitzug. Ein Zimmermann war Christus und arme Arbeiter seine Genossen; Jahrhunderte hindurch wurzelte das Christentum nur in den unteren Ständen; es giebt mit seiner Liebesmoral in tiefster Weisheit noch heute und für unabsehbare Zeit Antwort auf das ewig-unstillbare Menschheitssehnen nach Glück, indem es dessen Wurzel in die Entsagung, die Nächstenliebe, das Untergehen in die Gesellschaftsinteressen verlegt. Schwebt diesen dumpfen Massen von heute wirklich ein anderes Ideal als das der Gemeinsamkeit aller Lebensinteressen in geistiger Hinsicht vor, wenn schon



Das Abendmahl I.

das wirtschaftliche Ideal naturgemäss ein anderes ist? Da sind fesselnde Durchblicke, — Vorstellungen dämmern auf, dass das in seinem Kern ungebrochene Christenthum aufs Neue tiefe Wurzel in den grossen Massen schlagen und — bildlich — der Heiland noch einmal lehrend und Wunder wirkend durch die Welt wandern könnte.

Und das ist der tiefere Sinn aller alten Versuche in der Kunst, statt eines antik-schönen, leuchtenden, einer fremden Idealwelt angehörigen Gottes, wie ihn die Kirche ausgebildet hat, den Heiland als Zeitgenossen der Künstler darzustellen und in eine Umgebung zu setzen, die seiner geschichtlichen entsprach. Mochte bei Donatello, den Niederländern, bei Dürer, Holbein, Rembrandt und anderen Künstlern das zeitgenössische Gewand von einem Mangel an antiquarischer Orts- und Geschichtskenntnis bestimmt sein, so war daneben in ihrem Werk doch die tiefere Anschauung lebendig, dass der Heiland noch immer unerkannt umginge unter den Menschen. Was diese Alten unbewusst thaten, versuchte mit glänzender Darstellungskunst in unserem Jahrhundert Gebhardt, wobei er in einem logischen Fehler freilich einer geschichtlich sehr unterrichteten Zeit die religiöse Welt des neuen Testaments mit der unrichtigen Reformationszeitalter-Datierung schilderte, statt frisch in die Gegenwart zu greifen.

In die nächste, mit allen Sinnen erfassbare Gegenwart griff hingegen Uhde mit glücklicher Hand. Ihn lockte ihre malerisch sehr dankbare Erscheinung und neue Auffassungsprobleme davon; die soziale Färbung der

Welt von heute reizte ihn mit aller ihrer Frische; als geistigen Inhalt aber nahm er nun die bethörende Vorstellung von einer Wiederkunft des Heilands und einem Erneuern seiner Lehren und Wunder unter den trostbedürftigen Seelen unserer Tage, die in ihrer Armut und Not nach ihm begehrten. Er wuchs dabei selbst im Schaffen aller dieser Werke, wie er mir einmal sagte; was ursprünglich ein unwiderstehlicher malerischer Reiz und ein geistreicher Gedanke bei ihm gewesen war, wird durchdachte Absicht auf eine grundgermanische Darstellung des Evangeliums in seiner ursprünglichen seelischen Schönheit hin und dann auf eine Propaganda der Wiedergewinnung des Christentums für das Volk. Er offenbart hier den natürlichen Lehrerberuf jedes fähigen und vornehmen Geistes.

Und mit diesen Träumen und Gedankengängen kam das Glück in die Künstlerwerkstatt. Alles gelingt. Eine packende Tiefe der Menschenoffenbarung, eine bewundernswerte Ausdrucksfülle der Malerei und eine von echtem Christentum erfüllte künstlerische Gesinnung verbinden sich in Meisterwerken, in deren zarter Blüte nicht ein weinerlich-sentimentaler Zug zu spüren ist. Alle Kennzeichen trägt schon das erste religiöse Werk von 1883/84: »Lasset die Kindlein zu mir kommen« (Leipziger Museum).

Hier ist der Heiland als Lehrer und Wanderprediger unter den Menschen von heute, und zwar in einer oberbayerischen Dorfstube dargestellt, in deren nüchterner Helle er, — in ein langes, dem Schnitt nach keiner bestimmten Zeit angehöriges Gewand gekleidet, —

die Gläubigen mit ihren Kindern eben empfängt.



Die Bergpredigt.

Lang und ungepflegt fällt sein blondes Haar um das schmale, ernste, durchgeistigte, von einem spitzen

Backenbart gerahmte Gesicht. Er spricht liebevoll zu Dorfkindern vor ihm, die in jedem Alter, Knaben und Mädchen, teils allein, teils mit den Eltern zu ihm gekommen sind und nun scheu, mit gesenkten Augen oder vertrauensvoll aufblickend, in ihren groben Kleidern und Schuhen herumstehen und auf die Worte des fremden Mannes hören, während sie der Schulgewohnheit nach die Hände falten. Ein kleiner strohblonder Pausback hat ihm allein zutraulich das Händchen gereicht, das er festhält. Wie wunderbar tief und verschiedenartig ist in diesen Kleinen die Kinderseele erfasst! Es dürfte kein zweites Bild in der neueren Kunst vorhanden sein, das an so köstlicher als an Typen reicher Schilderung der Kinderseele sich mit diesem Uhdewerk vergleichen liesse. Knaus in seinem berühmten Kinderfest wirkt kalt und wesenlos im Vergleich hiermit. In feiner Beobachtung sind aber auch die Angehörigen dieser Kleinen mit dem Gehaben einfacher, vor dem Fremden zurückhaltender Leute gegeben. Dort die Mutter, welche ihrem schämigen Töchterchen freundlich zuspricht, — dahinter am Fenster ein Alter, welcher mit seinem Enkelchen bescheiden wartet, — neben dem Kamin, die Hutkrämpe in drolliger Verlegenheit gegen den Mund drückend und ehrfürchtig wie verwundert mit den klugen Augen auf den Heiland schauend, der Schullehrer des Fleckens, der in dem Fremdling den grossen Menschheitserlöser und das Ideal des Berufs ahnt, dem er selbst als niederer Diener angehört. — Malerisch ist das Bild ganz in ein kalkiges kaltes Licht getaucht, welches durch die Fenster mit

dem Ausblick auf Häuser und Gärten scharf hereinfällt und um alle Gestalten in dem plastisch gehaltenen Raum flutet. Das Bild bezeichet damit seine Entstehungszeit, in der das handwerkliche Vermögen noch die neutrale Belichtung durch einen bedeckten Himmel wählen musste, um der Schwierigkeiten des Neuen Herr zu werden. Es verliert indessen in einem ruhig abgestimmten Raum seine kalkige Schärfe, so dass alle farbigen Feinheiten in diesem geistvollen Naturalismus zur Geltung kommen. Ein symphonisches Farbenkonzert offenbart sich da in diesen stumpfen, gebrochenen, aber sehr frisch wirkenden Haupttönen, um deren Kontur wie über deren Flächen feine phosphoreszierende Lichter in flüchtigem Schimmer huschen und gemeinsam mit den mosaikartig eingemischten Farbenpartikelchen unter den Leittönen ein reizvolles Leben erzeugen. Dieselbe rätselvolle Lebendigkeit zeigt Form und Zeichnung, von denen erstere bestimmt und plastisch, letztere leicht, flüchtig, offen, gern andeutend und überraschend erscheint und wie die Farbe in der tiefen seelenvollen Ruhe der Charakteristik das lebendige Element des Pulsschlages vertritt. — Das schöne und bedeutungsvolle Werk hat 1884 in Berlin die kleine goldene, in München 1889 die erste Medaille erhalten.

Gegenständlich wie malerisch von einem mystisch-geheimnisvollen Reiz ist das Farbenjuwel, welches 1884/85 nach dem »Kinderfreund« entstand: »Die Jünger von Emmaus« (Städelsches Institut). Der Evangelist St. Lukas hat das stimmungstiefe Oster-

sonntagabend-Motiv in Kapitel 24 Vers 13—31 so knapp als poetisch erzählt. Zwei der Jünger wandern in ernstem, gedrücktem Gespräch durch die Festabend-Dämmerung nach dem wenige Kilometer westlich von



Die Kinderprozession.

Jerusalem gegen den Berg Mizpa hin gelegenen Flecken hinaus. Sie reden von den Vorgängen der letzten Tage. Ein Fremder gesellt sich zu ihnen und richtet sie auf in ihrer Betrübnis, indem er auf die Verheissungen des alten Testaments weist. In Emmaus

angekommen, nötigen ihn die getrösteten Jünger voll Dankbarkeit, an ihrem bescheidenen Abendessen bei einem befreundeten Gesinnungsgenossen teilzunehmen. Der Evangelist schildert dann das Ereignis in wenigen Worten: »Und es geschah, da er mit ihnen zu Tische sass, nahm er das Brot, dankte, brach es und gab es ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet und erkannten ihn. Und er verschwand vor ihnen.« — Diesen Augenblick der Erkennung hat Uhde gewählt. Sie sitzen zu Dreien um den runden Tisch in der dämmrigen Bauernstube mit den niederen Fenstern. Einfach ist alles Gerät, — einfach das aus Hering, Brot, Bier bestehende Essen, für das der Hauswirt eben aus einem Verschlage noch eine Zuthat holt und dadurch für den Vorgang geschickt unsichtbar gemacht ist. Der blonde Heiland hat das Brot gebrochen und dankt jetzt mit einem überirdischen Blick zum Fenster, — da durchfährt es die beiden Jünger mit blitzschneller Erkenntnis. Der diesseitige schaut mit halber Wendung sprachlos zum Meister und vermag sich vor Ueberraschung nicht zu rühren, — der andere aber drüben mit den intelligenten Zügen ist aufgesprungen und streckt die gefalteten Hände zum Herrn, der nun in den Dämmerungswellen eben vor ihren Augen zu entschwinden beginnt. In seinen graublauen verwischten Tönen, die bei voller Plastik dennoch das Mystisch-Visionaire des Vorgangs in seinem flüchtigen Augenblick schlagend wiedergeben, ist das Bild ein Kabinettstück, wie es auch an Innerlichkeit zu Uhdes schönsten Meisterwerken zählt.

Ein paar kleine Tafeln und Studien wachsen neben-

her, wie eine kleinere Wiederholung des Leipziger Bildes: »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Dazu einige andere Vorwürfe, bei denen die Luftbeobachtung, die farbig ungemein geschmackvolle Durchführung und Lebendigkeit, die klare Form das Schwergewicht haben. Z. B. die Studie eines »Packträgers«, der eben den Rock zum Fortgang aus dem Atelier anzieht, — eines kleinen »Mädchens« im Strohhut, das im Zimmer verlegen Antwort auf eine überbrachte Botschaft erwartet, — der »Grossen Schwester«; so auch eine »Kinderspielschule«.

Dann entsteht wieder ein bedeutendes religiöses Werk im Tischgebet I: »Komm, Herr Jesus, sei unser Gast«. (Berliner Nationalgalerie.) Im Gegensatz zu der legendarischen Darstellung der ersten beiden Vorwürfe zeigt sich hier die ebenso einfache und anschauliche als kunstschöne Versinnbildlichung eines Gebets. In einem lichten, aber dabei sehr warm in der Stimmung gehaltenen bäuerlichen Zimmer mit rotem Ziegelboden sieht man eine aus drei Geschlechtern bestehende Familie zum kärglichen Mahl um den runden grünen Tisch in der Mitte versammelt. Links drüben wird eine halbdunkle Zimmermannswerkstatt als Hinweis auf Herkunft und Beruf des Heilands sichtbar. Die Anwesenden haben, während die derbe junge Mutter die Suppenschüssel auf den Tisch setzt, eben die Hände zum Gebet gefaltet. Da tritt der Heiland in langem blauen Gewand ein. Auf eine demütige Aufforderung des Hausherrn hin schreitet er auf den Stuhl neben der jungen, ihn fragend anschauen-

den Frau zu; sein Blick ist milde und gütig; ein zarter Heiligenschein, den Uhde sonst vermeidet, schwebt um sein blondes Haupt. Es ist ein seltsam bannender Rapport unter diesen Menschen und in ihren Augen, die den Heiland geistig sehen. Demütig auffordernd in dem intelligenten Gesicht des jungen Vaters, — fragend bei der kraftvollen Frau, — verwundert und voll süsser Unschuld zugleich bei den Kindern, von denen nur das Jüngste verlangend nach der Suppe guckt, — scheu verehrend bei den beiden Alten drüben. Das Bild hat dieselbe wunderbare Seele, wie das erste Kinderbild und die »Jünger von Emmaus«, — es ist von einer ungemein feinen, menschenkennenden Charakteristik, malerisch durch seine Wärme aber dem letzteren Werk gleichstehend. Mittags-Glockenklänge scheinen in dieser Harmonie einfacher Menschen von tiefem Gemüt und starkem Familiensinn vernehmbar, — und das ist eben die Uhdesche Seele, die diese Gestalten und diese köstlich empfundenen Farben mit ihrer lebendigen Stimmung und ihrer künstlerischen Erhöhung alter, verbrauchter, in dem Schmucksinn der Bewohner charakteristischen Kleider und Gegenstände zum adligen Kunstwerk zusammenbringt.

In diesen drei Vorstufen bereitet sich Uhde in wenigen Jahren auf sein wenn auch nicht schönstes, so doch bedeutendstes Werk, »Das Abendmahl I« (1885/86) vor, welches 1888 in München die II., 1889 in Paris die Ehrenmedaille erhielt und viel Aufsehen gemacht hat. Sind die ersten drei religiösen Bilder in der Erfindung wie in der Auffassung und Malerei

originale Schöpfungen aus dem Zeitgeiste heraus, so liegt hier ein überlieferter Stoff vor, in dem es ein weltberühmtes Werk: Lionardos Abendmahl im Kloster St. Maria delle Grazie zu Mailand giebt, dessen Klassicismus vorbildlich für alle nachmaligen Darstellungen dieser Art geblieben ist und das Werk zu einem volkstümlichen in der ganzen Kulturwelt gemacht hat. Diese Wirkung liegt in dem mathematisch-grundeinfachen Aufbau, in der reichen Entwickelung der Teilnehmer, in ihrer geist- und seelenvollen Schönheit, — für welche Mailänder Edelleute Modell anscheinend gesessen haben, — in der kraftvollen Sammlung des Ganzen um die symbolische Handlung, nicht zuletzt aber darin, dass der künstlerische Ausdruck einer ganzen Zeitblüte mit ihrem Formenideal der antiken Plastik, dem farbigen Können der romanischen Hochrenaissance, dem Geiste einer herrschenden Feudalkunst, dem starken Bewerten des Verstandes in der Kunst gleichsam in kristallener Prägung darin sich offenbart. Es ist ein schlechthin ideal vollkommenes Werk, wie es ihrerseits die sixtinische Madonna Raffaels ist.

Uhde hält diese gefährliche Nachbarschaft aus, soweit man einen Zeitgenossen mit einem grossen Klassiker der Vergangenheit vergleichen darf. Er hat das tiefgründige Werk aus seiner Zeit in allen den schon berührten Punkten herausgeholt; es ist reif in Allem; es verkörpert in vollkommener Weise die ihm vorschwebende seelische Schönheit des Christentums in einer neuartigen Kunst; man kann ihm gar nichts Besseres nachsagen. — Der Künstler hat sich dabei

vom Vorbild Lionardos in keiner Weise berühren lassen.



Die heilige Nacht II.

Man sieht schräg in das geräumige Zimmer hinein und schräg steht der Tisch; das helle Licht eines bedeckten

Tags gegen den Spätnachmittag fällt seitlich von drüben durch eine breite Thür mit verbleiten Fenstern, die Ausblick in eine Landschaft gewähren. Von diesem Licht wird der Heiland, der in halber Wendung mit der Seite zu uns sitzt, getroffen, während die wesentlichsten Apostelgestalten mit den Gesichtern im Schatten drüben angeordnet sind. Es ist eine richtige Freilicht-malerei-Anordnung, die ein Künstler der älteren Schule gar nicht hätte wagen dürfen. Umsomehr ist zu betonen, mit welchem Geschick Uhde dies schwierige Problem gelöst hat; ist doch die lebendigste Anteilnahme gerade drüben in den beschatteten Mienen ausgedrückt. — Der Heiland spricht eben milde und feierlich die bedeutungsvollen Einsetzungsworte des Abendmahls, und jedes Auge ist in tiefer Andacht auf ihn gerichtet. Seine Züge sind gross, bestimmt, ernst, von der Grösse des Augenblicks durchleuchtet; er trägt ein rotes Obergewand, sein blauer Mantel hängt auf der Stuhllehne. Ungemein plastisch und lebensvoll heben sich ringsherum von dem graugrünen, gut zusammengestimmten und in anderthalb Jahrzehnten auch prächtig zusammengewachsenen Ton die farbigen, derb charakterisierten Gestalten der Apostel ab, die im Gegensatz zu dem üblichen Liebesmahl-Schema hier in ihrer Arglosigkeit nichts von schöner Figur wissen, sondern nur mit jeder Seelenfaser an den Augenblick hingegeben sind. Der Alte im braunen Regenmantel links von Jesus, rechts Johannes, auch in Braun, neutralisieren das Rot des Heilandgewandes; sie sind auch mehr malerische als geistige Punkte mitten in dieser

Fülle aparter Farben von feinem Klang. Am linken Tischende beginnt Petrus in etwas drolliger Fassung die Reihe. Der alte Kerl mit dem weissen Stoppelhaar, den derben denkschweren Zügen ist in einen Schlafrock aus tiefgrauem und schwarzgestreiftem Stoff gekleidet. Sein stehender Nachbar drüben mit der jovialen Andacht eines Dorfküsters, — der sitzende Greis mit den hohlen Zügen, deren Augen von der letzten Glaubenszuflucht gezählter Lebensjahre sprechen, — der Nächste mit fassungsschwerem Blick folgend, wie er Menschen gröberen Berufs eignet, vertreten mehr die Anhängerschaft an die neue Lehre als die That. Ungemein anziehend ist diese letztere hingegen bei dem jugendlichen Mann mit den glühenden Augen in einem Schwärmerkopf ausgedrückt; er stützt das Kinn auf die gefalteten Hände; der wird mit Begeisterung die Worte des Meisters in die Welt hinaustragen und mutig dafür sein Leben in die Schanze schlagen. Zwei feine Charakterköpfe mit der Aufmerksamkeit schlechter Manieren schliessen sich an; zwischen ihnen und dem alten Mann am anderen Tischende sieht man den rothaarigen und rotgekleideten Judas eben zur Holztreppe im Hintergrund schleichen. Wie sind diese Köpfe und Gestalten, welche von einem phosphoreszierenden Schimmer umflossen sind, alle gefasst und gemalt! Jeder von Grund aus ein Anderer, — schlichte, unverdorbene, begeisterungsfähige Handwerker und Gewerbetreibende aus dem Volk, — Jeder aus seiner Sphäre weit herausgehoben durch die erhabene Lehre von der Liebe, — Jeder durchgeistigt in ihrem lernenden Dienst,

— Alle in diesem Augenblick mit selbstvergessener Spannung im Lauschen auf die Heilandsworte gesammelt,



Schwerer Gang (Gang nach Bethlehem) I.
(Nach einer Photographie von Dr. E. Albert & Co., München.)

die der Christenlehre eben eines ihrer tiefsten Symbole schenken. — Ein grosser und gewaltiger Klang geht durch dies Werk, der sich nicht vergisst, wenn man ihn

erst einmal in Andacht erlauscht hat; tief bedauerlich ist, dass sich in 15 Jahren noch kein deutsches Museum zum Erwerb dieser Schöpfung entschlossen hat. —

Diesem grossen Wurf des »Abendmahls« liess Uhde unmittelbar 1886 das umfangreiche Bild einer »Bergpredigt« folgen, die gross gedacht, farbig ausgezeichnet, von tiefer Charakteristik ist, jedoch an Geschlossenheit das vorige Werk nicht erreicht. Solche Meisterwerke wachsen nicht in jedem Jahr. Interessant ist das neue Bild durch die Frauen in der Hauptrolle; sie bilden hier in ihrer ergreifenden Seelendarstellung ein Vorspiel für Uhdes Schaffung eines neuen Marientypus.

Landleute bilden das Publikum, das inmitten des rosenroten, duftenden und schwülen Sommerabends auf dem Heimweg ins Dorf durch einen ungewöhnlichen Vorfall aufgehalten wird. Ein rotblonder und violett gekleideter Wanderprediger, barfüssig, von dem derben Typus eines Bauernsektierers, sitzt hier auf grober Bank, von der man die Dorfhäuser in der Tiefe mit ihren rauchenden Essen und den Berghang drüben, über denen ein violetter Dunst hängt, erblickt. Er predigt ihnen, und wie sie mit den Geräten von der Arbeit gekommen sind, lauschen sie andächtig den hohen Worten und knieen auch wohl ergriffen nieder. Derbe, beschränkte Gesichter erblickt man und gefaltete grobe Hände. Besonders packend sind drei Personen im Vordergrund gebildet. Eine knieende und mit zusammengelegten Händen treuherzig aus blauen Augen zum Heiland blickende junge blonde Frau in einer geblümten Kattun-

jacke und neben ihr eine brünette, stehende Nachbarin in rotem Mieder mit spitzem wälschem Typus, wie er in Oberbayern neben dem blonden häufig ist. In rührender kindlicher Nachahmung des Thuns der Grossen sitzt vorn neben dem Heiland ein Blondköpfchen im Kattunrock ganz still, während die ältere Schwester neben der blonden Mutter kniet und fest auf den Heiland schaut. Im Gegensatz zu früher ist die Farbe hier flächig, stumpf, ohne das Uhde sonst eigene Lichtnetz; sie wirkt warm und intim; und ebenso auffällig sind grosse, runde, gewollt ungefüge Formen, die wie der Ton aber gut die bäurische Färbung des Ganzen unterstützen.

Als nächstes Werk entsteht eine »Heilige Nacht« in der I. Fassung, welche eine völlige Umarbeitung des Mittelstücks und einen Ersatz beider Flügel erhält, um erst als II. Fassung bestehen zu bleiben.

Eine Reihe teilweis sehr kostbarer kleinerer Werke werden von dem fleissigen Künstler zwischendurch gemalt. So die reizende und koloristisch in ihrer lebensprühenden Kleinbehandlung eigenartige »Kinderprozession« (1887/88), auf der lauter weissgekleidete, bekränzte und blumentragende kleine Mädchen unter dem Geleit von bannertragenden Chorknaben dahinziehen, während der Bürgersteig dicht von Zuschauern und begleitenden Eltern der Kleinen besetzt ist. Ein feiner Regen sprüht herab und glitzert in der warmen Luft, was Alles so intim, bewegt und reizvoll geschildert ist, wie man es bei Menzel in verwandter Art, namentlich in seiner »Abfahrt Kaiser Wilhelm I. zur

Armee 1870«, kennt. — Dann ist mit einigen Aenderungen eine Wiederholung des »Tischgebets« der Berliner Nationalgalerie: »Komm, Herr Jesus, sei unser Gast!« entstanden, in der gegen das spitzer gehaltene Original die Formen runder, gröber, der



Die Flucht nach Aegypten II.

Aufbau flauer, die Charakteristik weicher gehalten sind. Die Farbe des mir unbekannten Werks soll hingegen ausgezeichnet sein; es hängt als eines der wenigen deutschen Meisterwerke im Luxembourg-Museum zu Paris.

An dem »Bildnis eines Landmädchens«, das im Kohlgarten sitzt, ist die keusche Natur und die

Seele im verlorenen Auge, — an einer Studie: »Auf dem Stoppelfelde« der feine Nebelton zu rühmen. — Ein ganz köstliches Kabinettsstück an Geschmack in der Tonzusammenstellung, Zeichnung, Stimmung und Kinderdarstellung ward das erste Doppelbildnis von Uhdes zwei ältesten Töchtern im Backfischalter; sie sind von einem »Bilderbuch« beide lebhaft beschäftigt. Wie das braungetäfelte Zimmer, der bücher- und heftbedeckte Arbeitstisch, diese reizenden, schlanken Blondköpfe in ihren Sommerkleidern, den bunten Schärpen, den farbigen Strümpfen im Ton zusammengehen und wie die Kinder in ihrer Aufmerksamkeit auf das Buch belauscht sind, kann die Tafel unter Uhdes besten genannt werden.

Auch dies ist eine Art von Vorspiel auf eine der schönsten Malereien aus Uhdes Hand, nämlich die »Heilige Nacht« II von 1888/89 (Dresdner Galerie). Das Bild ist dreiteilig, wie alte Altarbilder besonders in der deutschen Schule meist angeordnet wurden. In der Mitte, die in einem bläulichgrauen Grundton malerisch ungemein fein und zart gehalten ist, schaut man in eine halbdunkle Stalldiele mit grobem Holzboden und rohen Wänden. Eine Laterne hängt rechts und beleuchtet das Lager, auf dem Maria, blond, in eine rote Jacke und eine graue Wolldecke darüber gehüllt, zugedeckt mit dem braunen Mantel ihres Mannes, den neugeborenen Knaben betrachtet. Sie hat sich aufgerichtet, die Hände gefaltet und schaut mit unbeschreiblicher Innigkeit auf den Schlaf des eingehüllten Kindes auf ihrem Schooss; eine riesige

Gloriole flammt um ihr Haupt. Auf einer zu dem halb noch sichtbaren Heuboden führenden Treppe links, unter der allerlei Gerümpel liegt, sitzt Joseph in müdes und sorgenvolles Sinnen versenkt; durch ein halbverhängtes Fenster hinten flutet Mondlicht herein und spielt in der warmen, dicken Luft des nachtstillen Raums, den köstliche Farben in einer tiefen Stimmung erklingen lassen.

Einen reizenden Beiton dazu ergeben die beiden Flügel. In Gestalt alter und junger Dorfbewohner mit einem freudig erhobenen Zuge in den sorgengefurchten Zügen kommen von links die Hirten der Legende durch einen verschneiten Tannenwald heran; der Vorderste trägt eine Laterne, einer der Nachfolgenden ein Licht in einer das Verlöschen hindernden Papierhülle, Mondlicht fällt hinten durch die Zweige. Hier ist der Anteil des Alters an dem Ereignis hochpoetisch dargestellt. — Noch bestechender freilich drüben der Jubel empfängnisseliger Kindheit. Auf dem Balkenwerk des Heubodens dort sitzen stockwerkweise reizende Englein, halbnackt, in bunte Hemdchen gekleidet, mit den durchgeistigten Gesichtern der Armut und singen jauchzend aus ihren Notenblättern, während die Lichtquelle von der auf der anderen Wandseite neben der Maria hängenden Stalllaterne her gedacht ist. Die oberen kleinen Sänger werden von scharfen, durch Luke und Lücken im Dach fallende Mondstrahlen beleuchtet, die ein zauberhaftes Lichtspiel treiben.

Das ist die zweite Fassung der »Heiligen Nacht«. Gegen das erste, dann übermalte Mittelstück wirkt

die jetzige Fassung malerischer, weicher, runder, —



Verkündigung bei den Hirten.

ist die Maria selbst jugendlicher. Die beiden Flügel der I. Fassung sind noch vorhanden. Bei der zweiten

ist die Engelgruppe rechts wesentlich besser aufgebaut, die Hirtengruppe links aber durch einen Tannenwald kommend gedacht, während in dem I. Flügel ein Hof mit Ställen angenommen war. Dass die Nebenvorstellung vom Zusammenfall der Christnacht mit der alten germanischen Wintersonnenwende mit aller ihrer Poesie eine wesentliche Verbesserung gegen früher ist, bedarf keiner Begründung.

Noch mehr als in allen vorgängigen Werken Uhdes flammt hier die Glorie der christlichen Legende um das Familienleben der stillergebenen Armut und Bescheidenheit in einem der oberdeutschen Menschenschläge. Es ist die Auffassung, die uns auch Dürer unter anderen altdeutschen und niederländischen Genossen geschenkt hat. Mit dem Unterschiede, dass mit dem Geist der Zeit die bürgerliche Sphäre in die proletarische übersetzt ist, — dass unter Verzicht auf den geschichtlichen Hausrat der Alten intime Wirklichkeitspoesie und das seelische Element das Schwergewicht erhielt. Hier ist keine Spur mehr von der zur reichgekleideten Himmelskönigin durch die Kirche erhobenen Zimmermannsfrau Maria, die in Spanien und Portugal höchste Ordenssterne und Regimentsinhaberschaften wie nur eine geborene Fürstin besitzt. Aus modernem, aller prunkvollen Feierlichkeit abholdem Geist heraus ist das herrliche Wunder von der menschlichen und niederen Abstammung des Heilands in menschlich-ergreifender Weise verherrlicht. Das ist eine Auffassung, wie sie das Volk verstehen kann; sie spricht aber ausser durch die geniale Malerei er-

greifend auch zum Gebildeten durch die natürliche Vorstellung, dass ein Mann von grundlegender Gedankentiefe und Höhe, von grossartiger Einfachheit der Erkenntnis und Seelenreinheit, durch die er schon zwei Jahrtausende hindurch die Menschheit beglückte, sein Dasein der einfachen, keuschen, von heisser Liebe erfüllten Frau aus dem Volk verdankt, — eine Vorstellung, die einem geistig freien Menschen der Gegenwart mehr die Seele mit tiefer Andacht vor den Wundern der urewigen Schöpfung und dem unbegreiflichen Walten einer Gottheit erfüllt und ihn erschauern macht als die innerlich unwahren und gedankenlosen Machwerke des herkömmlichen religiösen Kunststils seit vielen Jahrzehnten, welche das beschränkte Muckertum Uhde gegenüber so gern ausspielt. —

1889 entstehen jetzt zur Erholung gleichsam von ernsten Dingen kleine profane Malereien wie die »Aehrenlesenden Kinder«, die »Kinderstube«, dann auch jenes grössere Bild des »Haideprinzesschens« mit einer rätselvollen Stimmung; mitten in einem Getreidefeld, über dem der Mittag brütet, steht da barfuss, ein Kattunkleid um den mageren Körper, einen Strohhalm quer im Mund, Mohn-, Feuer- und Kornblumen im aufgerafften Kleid bergend ein Dorfkind, das mit grossen verträumten Augen aus dem Bild schaut.

Wieder ein geniales Meisterwerk reift alsdann 1889/90 in dem vielgenannten »Gang nach Bethlehem«, der auf einen »Schweren Gang« getauft wurde, nachdem sich öffentlich herausgestellt hatte,



Kleines Mädchen.

dass eine von Grund aus keusche Darstellung der Maria in gesegneten Umständen den stolzen Bau der Kirche in Deutschland einzustürzen drohte. Trotzdem kam das Werk in die Pinakothek, und das von Rechtswegen, denn es ist nicht nur eine köstliche Malerei, sondern auch eine so neue als poetische Erfindung, die den Kunstbesitz der Zeit wirklich gemehrt hat.

Der Vorgang ist sehr schlicht erzählt. Eine bayerische Landstrasse am Frühabend eines regnerischen Wintertags. Wasserlachen in den ausgefahrenen Geleisspuren, aufgeweicht der Weg, links ein Zaun, rechts Bäumchen am Strassengraben. Weicher milchiger Nebel wogt über der Strasse, verdeckt die Hopfengestänge im Feld rechts und lässt vom nahen Wirtshaus her die

Laterne ganz trüb schimmern. Ein trostloser Tag voll düsterer Schwermut, der in seiner regentriefenden, kalten, feuchtatmenden Stimmung aber ganz prächtig gemalt ist. Ein Paar wandert ganz langsam dem Wirtshaus zu. Der Mann mit der Pelzmütze, dem verschlissenen und beschmutzten Anzug ist der Säge auf seiner Schulter nach ein Zimmermann; er stützt liebevoll sein todmüdes Weib, indem er sie Schritt für Schritt mehr trägt als führt. Sie in dem blauverwaschenen Kleid, dem braunen Umhang, dem blossen Blondhaar lehnt sich in rührender Hilflosigkeit gegen den Mann; man sieht nichts vom Gesicht und weiss doch aus der Zartheit und Innigkeit dieses Beieinander, dass es von seelenvoller Anmut sein muss, jetzt aber ein schweres Leiden und Seelennot zur Schau trägt; woran die Frau leidet, ist nicht zu erkennen, weil man nur den Rücken erblickt; aber die Haltung und der unsichere Schritt lassen schliessen, dass die Aermste einer schweren Stunde entgegengeht und das schützende Obdach der nahen Herberge, — Bethlehem, — nur mit Mühe und Not erreicht. Soweit Uhde in meisterhafter Darstellung und mit dem vollendetsten Takt, den man sich denken kann.

Die Madonna mit dem neugeborenen Christkinde ist in der Kunst unendlich oft verherrlicht worden; seltener die Madonna vor der Geburt, weil der Gegenstand aesthetische Schwierigkeiten bietet; dennoch haben im Trecento und Quattrocento bis zu Dürer schliesslich namentlich die nordischen Meister diesen Gegenstand mitunter recht naiv geschildert, wobei be-

sonders den sinnigen Deutschen vorschwebte, wie packend in seelischer Hinsicht für einen reinen Sinn solch' ein Anblick mit seiner Vorstellung von dem ungeheuren Schöpfungsprozess der Natur sein kann. Und das ist richtig. — Buben, die Hohnworte für diesen Zustand der Frau haben, wird es immer geben; für einen ernsten Menschen bietet er in der Wirklichkeit Anlass zu ernsten und mitleidvollen Vorstellungen. Schwieriger gestaltet sich die Frage, ob ein solcher Stoff für die Kunst geeignet ist. Und doch ist die Lösung einfach. Was bezweckt der Maler damit? — Will er die Seele mit Andacht vor der rastlos schaffenden Natur füllen, — will er das Leiden des Weibesberufs mit zarter Hand schildern und unser Mitempfinden erregen? Und hat er die richtigen Mittel vornehmer Gesinnung und künstlerischen Takts dafür? Bejaht man die Frage vor einer Person und ihrem Werk, so hat dieser Gegenstand sein künstlerisches Daseinsrecht wie jeder andere, und es kann von der Profanierung der Madonna-Auffassung keine Rede sein.

Ein solches seelisches Problem hat auch Uhde hier gelöst, wie in verwandter Art Klinger im schönen Blatt: »Erwachen« seines Radiercyklus: »Eine Liebe«. Mit der Frische, mit der einst Velasquez, Murillo, die Niederländer, die alten deutschen Künstler der Wirklichkeit gegenüber standen, hat er dem Thema von der Frau eine sehr poesievolle Seite abgewonnen. Und gleichzeitig hat er hier wie in den früheren Bildern einen tiefansprechenden Typus der Frau aus dem Volk geschaffen, wie Menzel einen solchen von der Weltdame

der 50er bis 70er Jahre, Skarbina von ebenderselben aus der Gegenwart geschaffen hat. Uhde hat sie in hoher Auffassung vom natürlichen Beruf des Weibes, der ihr in zunehmender Kultur mit der Erkenntnis von seiner Bedeutung und dem Mitgefühl mit seinen Leiden die Stellung schuf, dargestellt: sie ist Mutter in leidensvoller Hingebung und Seeligkeit des Augenblicks, der in dem freudenarmen Leben der unteren Stände Blüte und Poesie bedeutet, ehe sie in ihrer Alltagsfrohn abgestumpft ist. —

Kleinere Bilder folgen in der näch-



Studie eines alten Mannes.

sten Zeit diesem grossen Wurf. Er selbst erscheint 1890 in zwei kleineren Wiederholungen, denen sich später noch andere anschliessen. Eine sehr seelenvolle Auffassung ist darunter diejenige, in der Maria in abendlicher Schneelandschaft tief in ihr Tuch gehüllt des Mannes harrt, der rasch auf das nahe Haus mit den hellen Fenstern zuschreitet, um Obdach zu erbitten. Auf einer anderen lehnt Maria gegen ein Brückengeländer mitten im Dorf, während Joseph an der nächsten Hausthür mit irgendwem spricht. Die schönste Fassung nach dem Original entstand 1894 und wird noch erwähnt werden. — Dazu werden andere Bilder kleineren Umfangs wie »Am Morgen«, »Die Heimkehr«, »Die Heimkehr vom Felde«, ein »Heiliger Abend«, »Im Herbst« gemalt; 1891 entsteht eine I., dem »schweren Gang« ähnliche Fassung der »Flucht nach Aegypten«, auf der Maria mit dem Kind und Joseph sorgenvoll durch eine abendliche Dorfstrasse schreiten. Dann ein »Ostermorgen«, »Im Dachauer Moos«, »Herbstabend«, das mehrfach wiederholte »Verlassen«, ein hochinteressantes »Damenbildnis«, mit Beleuchtung von hinten durch Sonnenlicht in den Fenstervorhängen, — schliesslich noch eine II. Fassung der »Flucht nach Aegypten«, der schönsten, in der Maria mit dem Kind auf einer Eselin reitend, die Joseph führt, aus einem abendlichen Wald der Thalmulde drunten zulenkt. Alle diese kleinen Darstellungen haben ihren Hauptreiz in der intimen Natur wie in dem feinen Farbenspiel. Sie sind trotz häufiger

Meisterschaft mehr Gelegenheits- und Erholungsarbeiten und ohne die geistige Bedeutung der Hauptwürfe von vorher. —

Wie er dort die unteren Stände des oberdeutschen Menschenschlags und die Landschaft wie die Behausung der oberbayerischen Dörfer zu Trägern und Stätten der christlichen Legende gemacht hat und im seelischen Ausdruck den Stil seiner neuen Kunst suchte, blieb er streng deutsch in der Auffassungs- wie Darstellungsweise. Gleich Dürer hielt er sich im Rahmen des Familienlebens, auf dem Gesellschaft und Kultur beruht und das vor allem in Deutschland wegen der nationalen Richtung nach der Seite des Empfindungslebens eine so starke Ausbildung erhielt. Er steht damit geistig durchaus auf dem Dürerischen Vorbild, mit dem er viel verwandte Züge hat. Er ist bestimmt, poetisch; der gedankliche Inhalt ist fast immer bedeutend und von neuer Färbung; die künstlerische Schilderung schliesst sich fest und oft in höchster Meisterschaft darum; er ist ein grosser Maler, weil er ein grosser Poet ist und die Schönheit seiner Ideen die Hand sicher bei ihrer Verkörperung führt. Das Werk Uhdes bis 1890 etwa ist geschichtlich etwas Neues, das im Zeitbild nicht fehlen kann, weil sonst Vieles unverständlich wäre. —

* * *

Mit 1890 etwa hebt bei Uhde eine neue Bahn an, die den geschlossenen Familien- und Wirkungskreis des Heilands verlässt, und die grossen allegorischen Gescheh-



Der Schauspieler.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

nisse der christlichen Legende in umfangreichen Tafeln zu behandeln anfängt. Die Ideen sind der Mehrzahl nach in Thema und Behandlung die von Kunst und Geschichte überlieferten; er lehnt sich selbst an grosse Vorbilder der Vergangenheit zeitweise an, um hinter das Geheimnis ihrer grossen Wirkungen zu kommen; an Stelle des intimen Stils tritt ein monumentaler von grossen, kühnen, oft frappanten Zügen; seine Menschendarstellung wird noch plastischer; seine Malerei bleibt eine meisterliche, wird flächig, sie steigert sich im Ausdruck wie in der Natur; nur die proletarischen Stände bleiben. Es entstehen sehr bedeutende Werke in dem neuen Stil.

Doch ziehe ich meinerseits bei aller Verehrung für Uhdes grosses Können, auch wo er irrt, den ersten religiösen Stil dem zweiten vor. Jener ist durchweg neu in der Malerei, originell in der Auffassung, tiefpoetisch-intim, schöpferisch in der genialen Lösung des Seelischen; diesem schweben oft Dinge in der Weise vor, wie die Alten sie schon gebildet, und die ihm nicht immer so herrlich gelingen können, weil seine erfindende Poetennatur dadurch gehemmt und in ihrer intimen Entfaltungskraft beeinträchtigt wird; es fehlt daher diesen oft grossen und sonst bewundernswerten Werken des Uhdeschen Monumentalstils nicht selten die Ueberzeugungskraft des unabänderlichen Schlussworts, die fast alle seine früheren Schöpfungen besitzen.

Mit der »Verkündigung bei den Hirten« fängt diese neue Bahn an. Eine dämmerige Nacht über weiter herbstlicher Haide giebt die Stimmung. Mond-

licht flutet hell durch die Wolken und lässt einen schönen grossen Engel in lichtgrauem Gewand erblicken, der den Hirten mit wichtiger Geberde die Geburt des Heilands verkündet. Von grosser Schönheit ist die seelenvolle Ergriffenheit in den knieenden 4 Hirten und einer jungen Frau. Bei dem einen malt sich mehr die Ueberraschung über die Engelserscheinung, beim andern mehr über die Botschaft aus, während bei den mittleren beiden wie bei dem die Hände gegen das Herz pressenden Weib sich tiefe Ergriffenheit offenbart.

Dann entstehen 1892—93 wieder kleinere Bilder wie »Jesus bei einer Bauernfamilie«, mehrmals eine »Heilige Familie« und mehrmals der »Gang nach Emmaus«, eine »Ruhe auf der Flucht«, dann eines der besten unter verschiedenen »Bildnissen der Töchter« Uhdes im Garten, — als ein Kleinod das »Bildnis eines kleinen Mädchens«, das in seiner gestreiften Schürze und dem Tuch um die Schultern drollig dasteht, mit kindlicher Koketterie die Hände faltet und seiner Mutter einen Spruch hersagt. Mehrmals entsteht auch ein »Abschied des Tobias«, der als eben gefirmelter Knabe von den Eltern Abschied nimmt, um unter dem Geleit des harrenden Engels in die Welt hinaus zu ziehen; in dem früheren Bilde ist der Vorgang mit einem Anflug von Humor in die »gute alte Zeit«, in dem späteren in die Gegenwart verlegt. Wundervolle Kabinettstücke in Pastell werden dazu gemalt, wie die »Heilige Nacht«, »Die Wäscherin«, »Am Kamin«, »Die weinende Frau«. Schöpfungen sehr ernster Art sind

ferner Bildnisse wie die eines »Lachenden Mädchens«, eines alten Mannes (1898), der in sehr saloppem Aufzug, unrasiert, mit gedunsenem Gesicht im Zimmer am



Noli me tangere.

Stuhl Modell steht und im Gefühl der Weltüberlegenheit eines alten Taugenichts die Nase hochträgt. Das merkwürdigste Bildnis und Werk dieser Jahre ist der vielgenannte »Schauspieler«, ein Münchner Mime im Hauskleid, der unter Nachhilfe mit der geballten

Faust seine Rolle aus dem Textbuch lernt. In seinem bräunlich-grauen Ton und seiner anspruchslosen Wirklichkeit ist die Tafel doch ein prächtiger Griff aus dem Leben, — eine berufsindividuelle Darstellung aus der Gegenwart und der Schauspielkunst, wie es die von Holbein in seinem Jörg Gisze für die Renaissance und den Maklerberuf ist.

Einen neuen Schritt nach der monumentalen Richtung macht ein Hauptwerk von 1894: »Noli me tangere« (Münchner Pinakothek), das im Aufbau von Tizians bekanntem gleichen Gegenstand beeinflusst erscheint, in der Farbengebung von einer kühlen Flächigkeit, in der seelischen Charakteristik hingegen eines der schönsten Werke aus dieser Stilperiode ist. Im Vorfrühlingsabend auf einer verschleierten Wiese, über der auf einem Hügel eine vom letzten Rot angeflammte Gebäudegruppe sich erhebt, erscheint Christus in ein graues Leinentuch gehüllt der niedergesunkenen Maria Magdalena. Eine Gloriole umgiebt ihn, männlich-ernst, milde und schön ist sein hoheitvoller Ausdruck, blau durchsetzt die vom Abendrot gehöhte Fleischfarbe an Schulter und Arm. Als schlichte Dörflerin ist die anmutvolle Frauengestalt geschildert, mit einem jugendlichen aber schon sorgengezeichneten Angesicht, in ein Wollentuch gehüllt, die schön gezeichneten Hände bittend emporgehoben. — Dieses seelenvolle Frauengebilde ist künstlerisch tief verwandt mit der Maria in einer gleichzeitigen Neubehandlung des »Gangs nach Bethlehem«, — der schönsten nach dem Original. Eine weite, öde, abendliche Schneefläche unter dunklem

Himmel, verwischte Formen, Lichter eines unfernen Dorfs, ein halb verwehter Weg zwischen dünnen Bäumchen und einem Koppelzaun geben den Rahmen für ein rührendes Gedicht, dessen Kehrreim der eisige, Schneestaub vor sich hertreibende Wind pfeift. Joseph mit grossem Blondbart, in Pelzmütze, Wasserstiefel, Lodenjoppe, das Zimmermannsgerät auf der Schulter, steht neben dem schwer leidenden Weib, bietet ihr die Hand und spricht ihr liebevoll Mut für die noch kurze Wegstrecke zu; Maria hat sich in einem Augenblick völligen Kräfteversagens auf den Zaun gesetzt und blickt aus dem lieben, seelenvollen Gesicht in leidensreicher Qual vor sich hin; für den eisigen Wind und die Öde hat sie kein Gefühl mehr; nur ein Gedanke noch beherrscht sie in tiefer Bangigkeit: ein Obdach und die nahe schwere Stunde. Auch hier ist das seelische Problem mit genialer Hand und höchstem Takt gelöst, — auch hier erklingt ein leiser Hymnus mitleidvoller Liebe mit der leidenden Kreatur, so dass man nicht ohne tiefe Erschütterung auf dies köstliche Gebilde schauen kann. Auch das ist ein tiefchristliches Bild, aus dem echten Geist des Evangeliums geschöpft, das eine Botschaft an die Armen und Enterbten war. —

Nach dieser kleineren Schöpfung aus dem Geist der ersten religiösen Stilperiode heraus hat Uhde 1895 in klaffendem Gegensatz sein folgestrengstes monumentales Bild in der »Grablegung« geschaffen. Sie steht malerisch unter dem Eindruck der Spätrenaissance-Italiener, vielleicht mehr noch des Caravaggio als Tizians;

sie ist farbig sehr bedeutend und Uhde schätzt sie selbst als eines seiner Hauptwerke. Der von der Legende gegebene Vorgang spielt sich bei Nacht auf freiem Felde am Rand eines Gehölzes ab. Der tote Heiland bildet die Mitte und wird von derben Männern unter dem



Um Christi Rock.

ungewissen Licht einer Fackel getragen, während hier Maria Magdalena, drüben die verhüllte Maria wehklagend den düster phantastischen Zug geleiten. Die eines Tizian würdigen Farben sind von hoher Schönheit und gehen prächtig zusammen; die Kontur ist gänzlich überwunden; alles Körperliche ist in die malerische Er-

scheinung hinübergezogen. Um jedoch einwurfsfrei gross zu sein, fehlt diesem schönen Bild die Neuheit und Eigenart des Vorwurfs wie der Behandlung, die jedes fast der früheren Werke kennzeichnen.

Ein derberer Wurf in gleicher farbiger Richtung ist ein anderes grosses Bild aus dem gleichen Jahre: »Um Christi Rock«. Gut, lebendig, wuchtvoll in schweren Massen aufgebaut, schildert es den wilden Uebermut der um Christi ungenähten roten Rock würfelnden Kriegsknechte. Drei dieser verwilderten Kerle knieen in ihren schweren Panzern links über den Würfeln, während Kameraden von ihnen und der Henker-Mohr dabei zuschauen, — rechts hebt ein wüster Knecht den Rock weisend hoch. Neugieriges Volk steht herum und ein Mädchen aus dem Volk fasst in echt weiblicher Neugier nach dem Zipfel des Rocks. In seinen reichen und tiefen Lokalfarben, die ungemein geschickt auf blaugrauem Grund entwickelt sind, eine meisterliche Schöpfung fehlt ihr nur der tiefere seelische Ausdruck von »Noli me tangere« und der »Grablegung«, um das Meisterwerk dieser ganzen Stilperiode zu sein.

Die tiefe Innerlichkeit hingegen ist die schlagende Eigenschaft der »Seepredigt« von 1896. Landschaftlich von stimmungsvoller und grosser Auffassung hat sie als Hintergrund den Starnberger See mit blauviolettem Wasser und blaugrünem Himmel beim hereinbrechenden Abend. Rosigkeit schwebt über der weiten bewegten Wasserfläche und der Waldmasse hinten und umstrahlt zart die schlichten Gesichter junger und alter

Mädchen, Frauen und Männer, die zwanglos auf einem Landungssteg sitzen, am Ufer stehen oder von einem Boot aus dem Heiland lauschen, welcher von einem Kahn vor ihnen aus mit erhobener Hand zu der kleinen zufälligen Gemeinde herzwarme Worte spricht. Man sieht die tiefe Wirkung bei diesen ungekünstelten Menschen in ihrer andächtigen Haltung und den schimmernden Augen, vor deren innerem Blick sich eine Welt der Nächstenliebe und Paradieseshoffnung aufthut. — Verwandt in der Verherrlichung des Heilands als Lehrer ist damit ein im gleichen Jahr entstandenes Bild: »Christus und Nikodemus« bei einer nächtlichen Glaubenserörterung, über der durch das offene Fenster her die funkelnden Sterne erschimmern; hier ist besonders Nikodemus in Aussehen und Kleidung eines evangelischen Geistlichen ein prächtiger Charakterkopf.

Eine neue grosse Schöpfung von 1897 behandelt in der farbigen Art der »Verkündigung bei den Hirten« »die Himmelfahrt Christi«. Der Heiland steht hier, sich eben dem von links oben fallenden Licht zuwendend, auf einer Wolke; er spricht feierlich die letzten Abschieds- und Verheissungsworte; von grösster Schönheit sind in diesem Bild mit seinen abendlichen Farben und bunten Gewändern die Gesichter der Jünger und der Gemeinde, welche in dramatischer Seelenerregtheit den Worten des Herrn lauschen und das Wunder seiner Himmelfahrt nicht zu fassen vermögen. Es ist ein Bild von grosser innerer Schönheit und ein merkwürdiges Gegenstück zu Gebhardt's berühmter Himmel-

fahrt, dessen wuchtigere Dramatik wesentlich auf äussern Mitteln beruht. — Probleme des malerischen



Die Seepredigt.
(Nach einer Gravüre der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

Tons wie der gesteigerten Luftbehandlung sind es, die den Künstler dann in weniger wichtigen Bildern be-

schäftigen. Seine »Drei Töchter im Garten« bieten den einen, mit unerschöpflicher Vaterfreude immer wieder behandelten Gegenstand dafür, — den anderen der schon einmal als Berufstypus dargestellte Münchner Schauspieler Wohlmuth in der Rolle von »Richard III«.

Von allen Hauptschöpfungen dieser zweiten religiösen Periode dürfte die beste das II. »Abendmahl« (Stuttgarter Galerie) von 1898 sein. Es spricht als ein ernstes grosses Werk mit vollen Pulsen an. Im grossen, reichen und gedämpften Ton der »Himmelfahrt« entwickelt es den Vorgang hier in einem Zimmer mit Hofansicht durch eine Glasthür hinaus, welche von einem Vorhang halb verdeckt ist. Eine Lampe wirft mattes Licht auf einen weissgedeckten Tisch, dessen Teller, Weingläser, Gerät u. s. w. ein Stillleben für sich bilden. Der Heiland in milder, weicher Erscheinung spricht ernst zu den Jüngern, die plastisch und in einem von Bildung gehöhten Handwerkerwesen charakterisiert rings um den Tisch sitzen und ergriffen lauschen. So starke individuelle Wesenstöne wie beim I. »Abendmahl« hat Uhde hier nicht gesucht und gestaltet; ihm schwebte ein Klang feierlicher Ergriffenheit in allen Seelen von gleicher Tonart vor, und er ist ihm so trefflich gelungen, dass auch diese Fassung des Abendmahls trotz geringer Unebenheiten als ein grosser Wurf gelten muss.

Während der Künstler diesen monumentalen Absichten seit 1892 nachging, hat er indessen den ersten intimen Stil nicht ganz ausser Acht gelassen. Die wunderschöne Fassung des »Gangs nach Bethlehem«

entsteht unter Anderen; eine der mehreren Behandlungen der »Ruhe auf der Flucht« wird gemalt; von 1894—98 reifen auch drei verschiedene Auffassungen der »heiligen drei Könige«, auf denen Maria immer als blutjunges Weib mit dem Jesusknaben in der halbdunklen Zimmermannswerkstatt sitzt und den Besuch der Weisen aus dem Morgenlande empfängt. In der besten Darstellung sitzt die Madonna im Schmuck reichen blonden Haars am Fenster des niedrigen Raumes, in den ein Sonnenstrahl fällt, und schaut ganz überrascht auf die reichgekleideten drei Männer, die mit Kelchen und Kleinodien in Verehrung nahen. — Eine ähnliche malerische Behandlung zeigt auch ein kleinerer Vorwurf von 1899: »Christus Kranke heilend«.

In jüngster Zeit hat Uhde mehrfach wieder seine Töchter in einer Gruppe im Zimmer wie im Garten, einzeln beim Lesen eines Buchs, in kecker Haltung des Gemaltwerdens, im Garten mit einem grossen Hund dargestellt, wobei die derbe Farbe und der fabelhaft beobachtete Luftton ein plastisches Bild von vibrierendem Leben erzeugten. Einmal hat er auch sehr ähnlich ein Maler-Selbstbildnis in braunem Rock, blondem Haar, charakteristischer Haltung auf violettem Grund geschaffen, — allesamt malerisch ungemein feine Versuche, mit denen der Künstler ersichtlich einer neuen Bahn zuzustreben beginnt. — —

* * *

Fritz von Uhde ist in seiner ganzen Künstlererscheinung von dem feinnervigen, beweglichen, ent-

wickelungsdurstigen Wesen des modernen Menschenschlags. Als der Ersten einer verliess er dauernd die harmonisch abgedämpfte Werkstatt und suchte gleich den kühnen Vorläufern Schmitson, Thoma, Menzel, Böcklin draussen in der freien Natur neue Behandlungen von Luft, Licht, Raum, Farbenschwingung mit geschärften Sinnen zu gewinnen. Nicht die Franzosen, sondern die holländische Landschaft öffnete ihm die Augen. Im Gegensatz zu dem versteckt-antiken plastisch-ruhigen Ideal kraftvoller älterer Kunst suchte er ein malerisches mit allen, in jedem Augenblick lebendigen Pulsen, wie es die Wirklichkeit in der That zeigt. Eine geniale Zeichnungsfähigkeit unterstützte ihn dabei; er schuf aus Farbe und Strich einen künstlerisch bedeutenden Ausdruck, den man auch nur in blosser Verwandtschaft bei einem Franzosen oder Belgier vergeblich sucht. Ebenso vergeblich sucht man auch bei einem Romanen seine tief innerliche Art, den Menschen in der Naturkeuschheit, in seiner seelisch-individuellen Aeusserung, in Problemen der Empfindung darzustellen. Er ist hier ganz eigen und neu. Und sucht man schon die unmittelbaren Vorläufer und Vorbilder für seine Art zu ermitteln, so muss man Menzel, L. Richter, Dürer, allenfalls auch Rembrandt nennen. Was er ganz allgemein an modernen malerischen Anschauungen vom Ausland übernahm, das ist zu einer neuen Tonart nationaler Kunstanschauung bei ihm umgebildet, die ihn ganz unbewusst überall bestimmt.

Aber sie hat noch mehr dieser Zeichen. Als eine

schöpferische Natur hat Uhde aus dem sozialen Leben der Zeit heraus diejenige Erscheinung gestaltet, die seit Jahrzehnten den stärksten Druck auf die Oeffentlichkeit ausübt. Aber er hat sich nicht mit blosser malerischer Wirklichkeitswiedergabe begnügt. Das Seelenleben, schlummernde Triebe, Träume und Sehnsuchtswünsche, die als das Allgemein-Menschliche in der verborgenen Tiefe bei diesen grossen Massen jugendlich-neuen Arbeiterstandes schlummern, hat er zu ergründen und in dem deutschen Künstlerbedürfnis nach einem der Form entsprechenden bedeutungsvollen Inhalt zu gestalten gesucht. Er fand ihn in der Sphäre des Familienlebens und empfängnisfreudiger Begeisterung bei den unteren Ständen, — — er verschmolz ihn in freier Schöpfungsthat mit der Welt des in seiner Ursprünglichkeit aufgefassten christlichen Evangeliums, dessen Wunder und Zeichen seine Kunst malerisch als in unserer Zeit sich erneuernd geschildert hat.

Deutsch in weitem Rahmen der natürlichen Rasseeigenschaften hinsichtlich des malerisch-zeichnerischen Stils, in der Verschmelzung von Malerei und Poesie, in der Verherrlichung unentweihten Familienlebens, der seelischen Sphäre, des Stimmungselements, eines unter einem führenden Kulturgedanken stehenden Schaffens, — — ein genialer Könner im malerischen Ausdruck, — — hat Uhde einen geschichtlichen Anspruch in der Neuschöpfung eines religiösen Stils aus dem Zeitgeist heraus, — hat er es auch aus dem verheissungsvolle Anfänge darstellenden Versuch heraus,

für die deutsche Kunst ein seelisches Ideal zu gewinnen und den Ausschlag für den Stil geben zu lassen, während bis dahin in unserer Kunst das antike



Die drei Töchter des Künstlers.

Formenideal stets geherrscht hat. — — Ist der Rahmen für die Uhdesche Kunst auch nicht so weit gesteckt wie der für die Welt eines Klinger, Prell, Stuck, Thoma unter seinen engeren Zeitgenossen, so ist sie in ihrem weiten Gesichtspunkt



Der Schauspieler Wohlmuth als Richard III.



und in ihrem meisterlichen Stil doch tief-ernst und bedeutungsvoll; sie verdient eine viel grössere Würdigung, als ihr heute in einer Periode der Verwirrung der Geister zugestanden wird. Wer neue Wege des Gedankenkreises, in der Auffassung der Volksseele, des Stils in harmonischer Verschmelzung dieser Seiten der Kunstäusserung findet, der arbeitet für die Geschichte, — als ein Vermehrer des geistig-künstlerischen Besitzes seines Volks hat er den Anspruch darauf, unter den Eintagsfliegen der Mode nie ausser Acht gelassen zu werden. Uhde ist ein voller Akkord im Schaffenshymnus der Zeit weit über seine tiefe Einwirkung auf die Münchner Kunst der Gegenwart hinaus, — man wird von dem Schaffen um 1900 künftig nicht reden können, ohne seinen Namen zu erwähnen. — —

* * *

Apart wie in seiner Kunst ist Uhde auch als Mensch. Der ehemalige Garde-Rittmeister hat sich tief in der äusseren Erscheinung abgedrückt, die hager, elastisch, elegant, — in ihren vollendeten Weltmann-Manieren trotz aller Verbindlichkeit sehr bestimmt und doch wieder sehr zurückhaltend sich äussert. Das kurze, glattanliegende Haar über der breiten hohen Stirn, der mächtige blonde Schnurrbart, das breite energische Kinn gehören auch noch zum soldatischen Typus, während das geistvolle Auge herausfällt und die Denkernatur verrät. In dieser Art wirkt Uhde nicht immer im ersten Augenblick und auch nicht auf

Jeden sogleich zwingend. Es ist ein sonderbarer Gegensatz zwischen Menschen und Kunst bei ihm. Der tiefe Menschenkenner, der Darsteller unbeschreiblich seelenvollen Gemütslebens, der Schilderer keuscher und leidender Frauennatur wie der süssen Kindesunschuld zeigt nach aussen eine starre, schwer zugängliche, Unentzifferbares in sich wälzende Eroberer-Natur wie Nietzsche, — nur dass sie durch verbindliche Formen und eine starke Herrschaft über sich gemildert ist. Er trägt Leid in sich, — aber er scheut sich, es zu verraten, — er scheint immer auf dem Sprunge, sich nichts von dem entschlüpfen zu lassen, was ihn quält. In einer Stunde weicher Sommerabend-Dämmerung in seiner Werkstatt ist es mir einmal geglückt, ein Zipfelchen davon zu erhaschen; ein paar schöne Zusammenklänge von Anschauungen und Stimmungen mochten ihn mitteilsamer gemacht haben. Gedankenverloren fiel von seinen Lippen das Bekenntnis, dass er das Aufgeben des fröhlichen Reiterlebens nie ganz verwunden habe und er aus seiner früheren Wohnung fortgezogen sei, weil er morgens beim Ausrücken der Münchner Reiterei unter schmetternder Musik zum Uebungsplatz hinaus jedesmal von Heimweh befallen sei. Ich fragte damals aus einer mir nicht bewussten Scheu heraus nicht weiter und liess ihn schweigen, während er die Pinsel ausputzte. Erst später verstand ich ganz, was diese wenigen Worte offenbarten: das Heimweh hochfliegender Eroberer-Natur nach der Jugendpoesie thätiger Körperkräfte mitten im Ringen mit dem Neuen und Ungekannten künstlerischer Ziele

und die Qual über die Kluft von Traum und Wirklichkeit, welche bei diesem feinnervigen Naturell bis zur Unerträglichkeit sich steigert. — —

Berlin, im März 1900.

Franz Hermann Meissner.

An dem Bilderschmuck dieses Bandes hat sich die Kunsthandlung H. L. Neumann Nachf. (A. Demeter) in München in liebenswürdiger Weise durch Vorlagen und Erlaubnis zur Vervielfältigung besonders beteiligt, wofür derselben hiermit verbindlichster Dank abgestattet wird.

Der Verlag.

Von demselben Verfasser sind bisher erschienen:

bei **Franz Hanfstaengl** in München:

Das Werk von Max Klinger. ✣ ✣ ✣

Radierungen, Zeichnungen, Bilder und Skulpturen des Künstlers mit drei vollständigen Folgen: Zeichnungen über das Thema: »Christus«; Entwürfe zu einer griechisch-römischen Gedichtsammlung und »Eine Liebe«, Rad. opus X, in Nachbildungen durch Heliogravüre etc.

Ausführlicher Text von **Franz Hermann Meissner.**

Vorzugsausgabe auf Japanpapier Mk. 400.
Ausgabe auf Kupferdruckpapier Mk. 200.

bei **Velhagen & Klasing** in Bielefeld
innerhalb des Knackfuss'schen Monographieen-Cyklus:

Paolo Veronese, mit 88 Illustrationen.

Giovanni Battista Tiepolo, mit 74 Illustrationen.

Elegant gebunden je Mk. 3.—.

bei **Schuster & Loeffler** in Berlin:

Das Künstlerbuch, reich illustrierte Monographieen-Folge.

Band I: **Arnold Böcklin.**
„ II: **Max Klinger.**
„ III: **Franz Stuck.**
„ IV: **Hans Thoma.**

Elegant gebunden, mit Deckelzeichnung
von Hans Thoma, Mk. 3.— für den Band.

DRUCK VON ROSENBAUM & HART BERLIN W. WILHELMSTR 47



